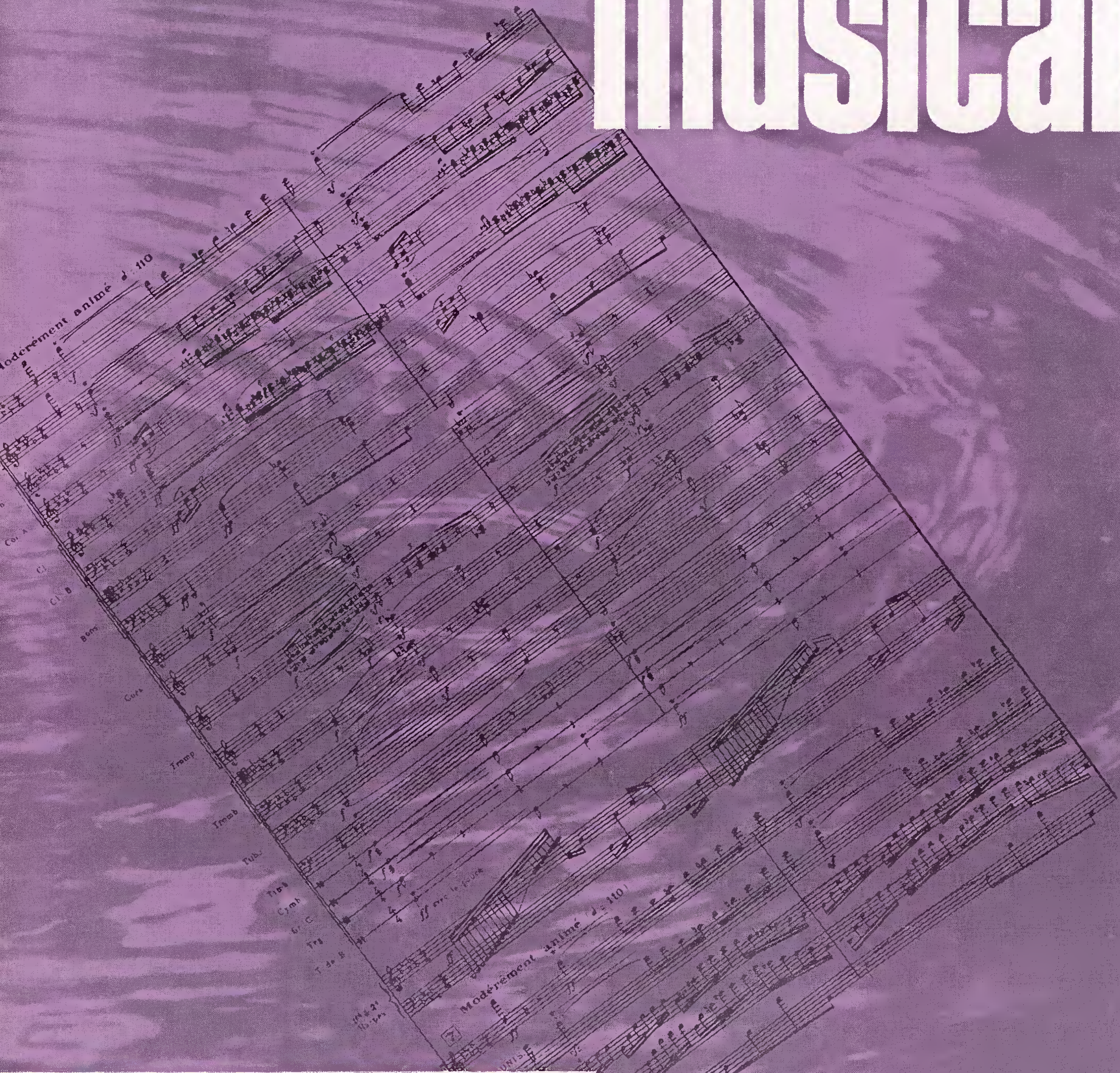
l'éducation musicale

REVUE MENSUELLE



LE NUMÉRO : 4 F. / AVRIL 1972 **187**

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique)

Direction et Administration : **3, rue des Ecoles - 77 - Bois-le-Roi (S.-et-M.)**
Téléphone : **437-69-91** C.C.P. : PARIS 1809-65

Fondateur : R. VIEUXBLÉ Directeur : A. MUSSON

(1) Dans les Ecoles de la Ville de Paris et du Département de la Seine.
(2) Au Centre National de Préparation au C.A.E.M. (Lycée La Fontaine).
(*) C'est à M. VEYRIER, délégué du Comité de Lecture pour les Conservatoires, que doit être adressée toute correspondance concernant ces établissements (rapports, articles, etc...) à l'exclusion des souscriptions et renouvellement d'abonnements.

Abonnements :

1° Abonnement simple (10 numéros par an) .... France : **F 28** - Etranger : **F 34**

2° Abonnement couplé (10 numéros par an de l'abonnement simple et le Supplément Iconographique comprenant 5 iconographies par an) : France : **F 37** - Etranger : **F 43**

Souscription par chèque bancaire ou par versement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale »

Les abonnements sont tacitement reconduits

La revue ne paraît pas pendant les grandes vacances scolaires (août et septembre)

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 4**

Education Musicale et Suppl. Iconographique **F 6**

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de* 0,75 F.
2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*
3° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*
4° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

27e Année — N° 187 1er AVRIL 1972

Sommaire

L'exemple musical ornant notre page de couverture (extrait de la partition d'orchestre de La Péri, de Paul Dukas) est publié avec la très aimable autorisation de l'éditeur : Durand, Paris.

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE (1)

CONCERT A TRIANON AU XVIIe SIECLE (2)

Cette eau-forte de François CHAUVEAU représente un concert, peut-être un ballet, donné dans le parc de Trianon à Versailles en 1674 (cf. « Les divertissements de Versailles donnés par le Roy » p. 190/I. Paris 1676. B.N.).

Le règne de Louis XIV atteint à cette époque son apogée. Le château de Versailles, à peine achevé, est le cadre de nombreuses festivités à la gloire du Roi Soleil. On aime assez les spectacles en plein air, surtout quand l'acoustique n'en souffre pas, grâce à certaines dispositions ingénieuses, comme le vélum qui rabat le son.

Avant d'observer à la loupe quelques détails intéressants, remarquons l'organisation géométrique du décor et la parfaite symétrie de la gravure : l'axe de la composition passe par le Roi et l'éclairage met en lumière les personnages de la cour. A la droite du Roi, la Reine Marie-Thérèse ; à sa gauche, le dauphin. Le Roi et le dauphin conservent seuls le chapeau sur la tête, ainsi que les quatre mousquetaires de garde dont on remarquera l'attitude de repos réglementaire : poing droit sur la hanche, les pieds en position de danseur. Derrière le Roi sont assis, sur deux rangées de bancs, une trentaine de personnages des plus distingués. Les courtisans de moindre importance sont disposés sur les côtés. Il en est peu, sur la centaine de spectateurs, qui regardent la scène, et la plupart semblent échanger des propos : attendent-ils les danseurs ? Cependant l'orchestre joue. Mais où est ce dernier ? Nous découvrons, dans l'ombre des loges, une quarantaine de musiciens, entassés sur des gradins : à gauche, les cordes, à droite, flûtes, hautbois, luth et clavecin ainsi que des chanteurs. Quant au chef d'orchestre, il se dresse devant la loge de droite : le dos tourné à la moitié de ses musiciens, il bat la mesure en tenant dans ses mains un rouleau de papier à musique. Comme toujours, les instrumentistes joue par cœur.

Que penser d'une telle disposition qui relègue le principal acteur de la scène, c'est-à-dire l'orchestre, dans l'architecture des lieux ? C'est qu'à cette époque encore, la musique est perçue comme un élément de décor, tout comme elle l'était dans les églises du moyen-âge, dans les entremêts du XVe siècle et dans les ballets de cour du XVIe et du XVIIe siècle. L'orchestre sur scène ne date guère que de l'époque romantique. Il se peut que l'attention ne fût point aussi soutenue qu'elle l'est dans un concert aujourd'hui au cours duquel le moindre chuchotement attire le regard courroucé du voisin. Par contre, cette perception d'une musique invisible mais présente, « intégrée » dans « l'environnement », n'est-elle pas comparable à celle que procurent d'excellentes chaînes stéréophoniques ? Reste à souhaiter que l'harmonie des sons que ces dernières diffusent rivalisent avec celle de « l'incomparable Lully ».

Alain LIEUZE.

(1) Réservée aux abonnés à l'édition couplée « L'Education Musicale - Supplément iconographique ». Ce supplément paraît 5 fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.
(2) Cliché B. N.

CLAUDE DEBUSSY : LA CATHEDRALE ENGLOUTIE

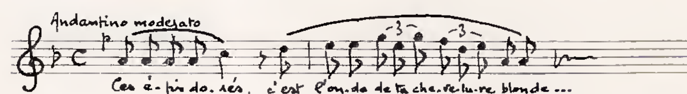
(Premier livre de "Préludes pour le piano" N° 10 - 1910)

par Angélique FULIN
Professeur d'Education Musicale, Professeur à la Schola Cantorum

Cet article, destiné aux élèves de Terminale préparant l'épreuve facultative de musique, est rédigé non pas dans l'esprit d'une analyse d'œuvre approfondie mais en envisageant le travail possible dans une classe de lycée. Je voudrais ici évoquer un souvenir personnel : c'est au cours d'éducation musicale du Collège (dans les classes de 5e, 4e et 3e) et non pas au Conservatoire (où j'étais élève dans le même temps) que j'ai connu et aimé Debussy. Le disque n'était pas encore chose courante mais nous chantions beaucoup : de plus notre professeur nous distribuait des billets gratuits ou à tarif réduit pour les concerts dominicaux et même pour l'« Opéra » où j'ai ainsi pu entendre Pelléas. Ceci simplement pour un rappel « historique » de l'enseignement musical en France (C'était à Lyon, il y a 30 ans !).

Connaissance du compositeur.

Nous pourrions trouver une biographie de Claude Debussy dans toute histoire ou encyclopédie de la musique (1) ou dans les très nombreux ouvrages qui lui sont consacrés (2), mais n'est-il pas beaucoup plus important — et combien plus agréable — de chercher un premier contact avec le compositeur à travers sa musique ? Avant toute chose, écoutons (ou réécoutons) quelques-unes de ses pages sans autre souci que celui d'une rencontre humaine sinon artistique. Nous aurons peut-être la chance d'entendre au concert cette année le Prélude à l'Après-midi d'un Faune, les Trois Nocturnes ou la Mer. Un flûtiste voisin acceptera de venir jouer Syrinx. Nos aînés étudiants prendront plaisir à inscrire au programme de leur chorale les Deux Chansons de Charles d'Orléans et nous inviteront à nous joindre à eux. Dans le très vieux solfège de Maurice Chevais tout empoussiéré, nous avons découvert Fleur des Blés (3) que nous essayons de déchiffrer, et nous commençons à sentir la souplesse d'un rythme qui adhère à la parole dans une ligne mélodique très chantante, largement déployée, encore très influencée par un certain dix-neuvième siècle (on évoque Massenet, le musicien des dames !) :



Les quelques pianistes du lycée nous offrent de multiplier ces moments auprès de Debussy, et ce sont tour à tour les Arabesques, Jardins sous la Pluie, la Fille aux Cheveux de Lin, Sarabande ou Golliwogg's Cake-Walk. Autour de Verlaine, peut-être pour illustrer un exposé, un élève vient de découvrir les mélodies des Ariettes Oubliées, et nous nous laissons gagner par le rêve

Modérément animé (triste et monotone)
Il pleu - - - re dans mon cœur
con sordini
p un peu en dehors

Un grand titre nous attire encore : ne pourrait-on pas consacrer une soirée à Pelléas et Mélisande et connaître cette « absence de mélodie » dont on a tant accusé l'auteur ? C'est ce que nous allons proposer aux responsables du foyer du lycée.

Dès maintenant, la personnalité de Debussy ne nous est plus tout à fait étrangère : des sonorités délicates, une liberté dans la forme, partout une atmosphère imprégnée de mystère et de poésie. Serait-ce cela l'impressionnisme en musique ?

Poursuivant notre quête de renseignements, nous découvrons Debussy écrivain. Quelques-uns d'entre nous se sont donnés pour tâche de lire « Monsieur Croche et autres écrits » recueillis par François Lesure ; ils nous en font un compte rendu copieusement agrémenté de citations. Il y a là des considérations de tous ordres, souvent très actuelles : la musique en plein air, l'éducation artistique, la décentralisation ; et surtout des réflexions sur l'art musical, ses principes, ses exigences, son rôle social, le tout sur un ton tantôt désinvolte tantôt amer. Ainsi, développant la valeur de l' «arabesque » qui est la base de tous les modes d'art : « Dans la musique de Bach, ce n'est pas le caractère de la mélodie qui émeut, c'est sa courbe ; plus souvent même, c'est le mouvement parallèle de plusieurs lignes dont la rencontre, soit fortuite, soit unanime, sollicite l'émotion... Qu'on n'aille pas croire à quelque chose de hors nature ou d'artificiel. C'est au contraire infiniment plus « vrai » que les pauvres petits cris humains qu'essaye de vagir le Drame lyrique... Je dois ajouter que cette conception ornementale a complètement disparu ; on a réussi à domestiquer la musique... Enfin ! Cela fait l'affaire des familles qui, ne sachant que faire d'un enfant — la carrière de brillant ingénieur commence à fâcheusement s'encombrer —, lui font apprendre la musique : ça fait toujours un médiocre de plus... »

Nous demanderons enfin à V. Jankélévitch (4) et M. Long (5) de nous guider progressivement vers les Préludes et la Cathédrale engloutie. Mais prenons garde : si la lecture de ces ouvrages est facilement accessible à des amateurs sans grandes connaissances techniques, elle n'a de sens qu'illustrée par l'audition de très nombreuses œuvres citées. Le disque devient donc ici indispensable.

Les Préludes.

Premier Livre de Préludes pour le piano - 1910.

Second Livre de Préludes pour le piano - 1913.

24 pièces dont 4 furent créées par Debussy lui-même à la S.M.I., le 25 mai 1910. Parmi ces quatre, la Cathédrale engloutie.

Est-ce la liberté dans la forme, si chère à Debussy, qui l'a tenté dans le Prélude, « forme de composition qui laisse au créateur une si précieuse liberté d'allure et lui permet de conserver à ses discours les plus étudiés la souplesse d'une improvisation » ? (6).

Est-ce l'admiration pour Chopin dont Debussy révisera l'édition des Œuvres complètes en tête de laquelle il place ces mots : « La musique de Chopin est une des plus belles que l'on n'ait jamais écrite » ?

Quoiqu'il en soit, ce sont 24 chefs-d'œuvre qui nous sont offerts sans la moindre dédicace (Debussy dédiera plus tard ses Etudes à Chopin), 24 pages dont le succès porte bien au-delà de nos frontières le raffinement de langage et l'exceptionnelle sensibilité de Claude de France.

« L'art de Debussy a mûri », nous dit Marguerite Long. « Il atteint sa perfection propre et même la perfection dans les deux livres de 12 Préludes pour le piano » (7). « Les 24 Préludes représentent 24 instantanés immobiles et discontinus, 24 éblouissements dans l'histoire journalière du monde » (V. Jankélévitch).

La Cathédrale engloutie.

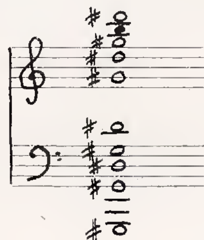
Gardons-nous d'un figuralisme trop étroit. Certes les Préludes ont des titres, des titres entre parenthèses seulement suggérés en fin de chaque pièce. Cette façon originale de procéder a suscité les opinions les plus contradictoires : « Ne serait-ce pas trahir les intentions de l'auteur que d'oublier ce titre qui précise si bien sa pensée ? » (8). Pour Kremlev (L'esthétique de Debussy) (9), on a dans la Cathédrale engloutie « l'illusion frappante d'une ville inondée par les flots ». Par contre, pour Jankélévitch, le décor est une « évocation floue et indéterminée ». Ce disant, il semblerait beaucoup plus proche de la pensée du compositeur dont Inghelbrecht rapporte les paroles après un véritable test proposé par Debussy à quelques amis : une ou deux phrases ayant été jouées au piano par lui-même, est-ce la mer, est-ce la pluie ? Et il s'écrie : « Attention ! Un titre, une idée littéraire suffisent à donner à la musique, dans notre esprit, une couleur, un sens précis... La Musique est un art libre, libre comme les éléments, le vent, le ciel, la mer ! » (10).

Il est certain que la mer a toujours exercé un attrait magique sur cet amoureux de la nature qui par surcroît avait été promis à la carrière de marin.

Debussy fut le « poète de l'eau morte », dit Jankélévitch qui cite le « On entendrait dormir l'eau » de Pelléas (acte II, scène 1). M. Long évoque de son côté la réplique du premier acte : « On s'embarquerait sans le savoir et l'on ne reviendrait plus... ». C'est cette même invitation au naufrage que Jankélévitch retrouve dans Sirènes : « L'homme écoute l'appel d'une profondeur où Debussy contemple l'image de la Cathédrale engloutie, où reposent la couronne d'or et l'anneau de Mélisande. »

« La mer est sombre... et cependant elle est si calme maintenant », disent Mélisande et Pelléas tandis que l'orchestre pp maintient sur quatre octaves et demie une quinte vide où vient se placer seulement

dans l'aigu des seconds violons la tierce mineure (esquissée également il est vrai par la timbale ppp) :



La même immensité, la même immobilité entourent la Cathédrale engloutie dès le premier accord pp, sans tierce — « brume doucement sonore » — Mme Dommel Diény dit : « vibrations du vide », particulièrement aux mesures 2, 4, 13 (11) - mystère d'une pédale suraiguë - calme profond d'une basse qui s'enfonce pas à pas - « vague qui ne se fait que pour se défaire » - enfin, chatoiement d'une première tierce éclairée d'un thème en octaves qui s'avance, « doux et fluide », au pas égal et lent de ses blanches, dans la lumière de ses nombreux dièses :

La basse ayant atteint son point d'appui (do), la vague qui accompagne cette dernière note se fera plus ample - puis animée de remous toujours pp, c'est encore la basse qui sort peu à peu de la brume et après des quintes glauques et quelques clapotis retrouve son accord initial (sur sol) :

Alors, f, les trois notes dont nous percevons des reflets depuis le début se mettent à tinter comme des cloches, accompagnées par une double gamme descendante, à la tonalité imprécise, commencée en ré et aboutissant sur un do désormais immobile à la basse, puissant bourdon qui sous-tend l'apparition ff du thème enfin découvert :

« Instant méridien », « Apparition disparaissante » (12) puisque, la large phrase à peine déroulée, les cloches s'estomperont, leurs trois notes ne feront plus qu'un halo sonore sur lequel la basse s'enfoncera à nouveau jusqu'au sol dièse vers un pp « expressif et concentré ». Le thème lumineux « doux et fluide » déjà entendu dans l'aigu du piano reparaît ici :

De nouveau il monte vers la lumière, c'est-à-dire avec ses 5 dièses (4 à la clé + un la dièse modal) vers l'aigu et jusqu'au ff, mais ce n'est encore qu'une « brève Rencontre » (12) car bientôt, molto dim., en quelques accords d'une sonorité toute nouvelle, revient la note de basse immobile do sur laquelle le magnifique édifice était apparu :

Mais ce n'est plus un bourdon sonore, c'est « flottant et sourd », le plus grave possible sur le clavier, le

rappel des trois notes des cloches (nous serions tentés de dire les trois seules notes de la partition, tout le reste n'étant que cette somptueuse « arabesque », principe pour Debussy de toute œuvre d'art) :

8e bassa

Sur ce tournoiement, « comme un écho de la phrase entendue précédemment », la grande phrase de la cathédrale :

mes. 72

puis les sonorités du début, toujours pp, nous amènent dans une extrême douceur à l'accord parfait de do majeur final : « Les bruits, dans l'espace debussyste, se rapprochent, s'éloignent, vont de la présence à l'absence avant de s'éteindre définitivement dans le silence originel » (13).

Avant de réécouter l'ensemble de cette pièce, attardons-nous à certaines sonorités et nous comprendrons pourquoi Jacques Chailley insiste sur le fait que Debussy nous a enseigné à écouter la musique, « à ausculter la sonorité de la musique. » (14) :

- mesure 47 : unissons -
- mesure 7 : octaves -
- mesure 1 : quartes et quintes -
- mesure 72 : accords parfaits -
- mesure 28 : accords parfaits renversés (4te et 6te) -
- mesure 62 : accords de septième.

(Tous ces exemples ont été donnés au cours de l'analyse ci-dessus avec l'indication du numéro de mesure.)

Le disque ne peut pas nous aider dans cette audition de détail que nous ne pouvons entreprendre qu'avec l'aide du piano. « Le piano, dit Emile Vuillermoz, a l'avantage de développer la curiosité harmonique du compositeur — celle aussi de l'exécutant, à coup sûr, » ajoute A. Dommel-Diény (15).

Mais nos doigts malhabiles auront sans doute bien du mal à traduire tant de poésie et de mystère. Tout d'abord, « il faut faire oublier que le piano a des marteaux », disait Debussy à Marguerite Long. Parmi les exigences de son interprétation, M. Long parle de la technique « en profondeur » qui lui permet une « pression de plongeur » tandis que l'instant d'après, sa main devra « ébranler l'énorme bourdon percutant de la cathédrale, telle un maître sonneur », ceci correspondant à « deux façons opposées d'attaquer la corde » (16).

Et maintenant, écoutons l'excellente interprétation de Gieseking (Claude Debussy - Préludes - 1er livre - FCX PM 30 021). Il est rare que j'attache de l'importance aux querelles souvent empreintes d'un certain snobisme à propos des différentes interprétations d'une même œuvre. Je dois dire pourtant combien j'ai été effarée de découvrir celle de Jean-Joël Barbier (Claude Debussy - disque B.A.M.) qui se joue de la valeur relative des noires et des blanches et, sans doute à la faveur de l'indication 6/4 = 3/2, uniformise les deux valeurs temporelles.

Il ne nous reste plus qu'à prendre place dans l'un ou l'autre clan, pour ou contre Debussy ! :

« L'énervement de ces accords prolongés et de ces interminables débuts d'une phrase cent fois annoncée ; cette titillation jouisseuse, exaspérante et à la fin cruelle, imposée à l'oreille de l'auditoire par la montée cent fois interrompue d'un thème qui n'aboutit pas... » (17).

« Résumons les reproches : « manque de forme, art flou, estompé, amorphe. Monotonie, formules, procédés. Pas de rythme, pas de force, pas de vie humaine. Pas de mélodie. Harmonies incorrectes, écriture anarchique et dangereusement révolutionnaire. En somme, art morbide. Impasse, cul-de-sac... Et naturellement : impressionnisme : musique descriptive d'où la forme est bannie » (18).

« On ne sait peut-être pas assez ce que fut Pelléas pour la jeunesse qui l'accueillit à sa naissance, pour ceux qui avaient de seize à vingt ans quand il parut : un monde merveilleux, un très cher paradis où nous nous échappions de tous nos ennuis. Toute la semaine, au lycée, nous l'attendions, nous parlions de lui, avec quel amour et quel respect ! » (19).

C'est à dessein que cette présentation, résumée ci-dessous, ne repose ni sur une analyse formelle ni sur une analyse tonale. Ne serait-ce pas trahir celui qui ironisait sur le caractère périmé de la cadence parfaite et critiquait violemment les formes établies — « on pourrait dire administratives » :

« Des recherches faites précédemment dans la musique pure m'avaient conduit à la haine du développement classique dont la beauté est toute tech-

nuances : pp | pp augm. progressive < f | ff | p > pp > pp | < ff > pp | pp | pp
vagues | thème modal | remous | cloches gammes | thème de la cathédrale | cloches | thème modal | écho du thème de la cathédrale | vagues
basse :
nos des mesures : 1 3 5 14 16 19 22 28 42 44 46 68 72 84 85

OUVRAGES RECENTS D'EDUCATION MUSICALE

Solfège, chant, percussion
flûte à bec, Instrumentarium Orff, etc.

Extraits du catalogue

Dubois (P.M.). SUITE DANS LE STYLE ANCIEN, pour flûte à bec alto **12,20**

Fulin. LA MENESTRANDIE, chansons et danceries du Moyen Age et de la Renaissance. Collection de Musique Instrumentale.
Fascicule I : Claude Gervaise, Pavane Passemaize et sa Gaillarde (1555) **7,10**

Jamin. HISTOIRE DE LA MUSIQUE. L'Histoire de la Musique la plus vendue en France. 100 pages d'illustrations. Organologie. 2 Index. Format de poche, 208 pages **8,50**

DE LA LYRE D'ORPHEE A LA MUSIQUE ELECTRONIQUE, histoire générale de la Musique **9,65**

Le Prev. MUSIQUES. Acquisition facile des éléments nécessaires pour suivre une classe instrumentale.
1er cahier : degré débutant - 118 exercices **6,90**
2e cahier : degré préparatoire, 67 exercices **8,30**

Levallois. MUSIQUE A TRAVERS CHANTS. Enseignement de la musique par les textes. Chants et exercices à une ou deux voix avec accompagnement de flûte à bec et percussion. Illustrations de G. Beuville.
Vol. I, cl. de 6e — Vol. II, cl. de 5e — Vol. III, cl. de 4e, chaque **11,25**

Levallois et Auclert. LE SOLFEGE DANS LES CHANTS DE FRANCE, 100 exercices élémentaires et progressif à 2 voix dans accompagnement en clé de sol.
2 albums illustrés par G. Beuville, chaque **9,80**

Levallois, Ligistin. LA FLUTE AVANT L'ORCHESTRE. Initiation à la flûte à bec. Exercices préliminaire **7,10**

Levallois, Le Touzé, Ligistin. LES CAHIERS DE L'ORCHESTRE, pour flûte à bec et percussion avec chant.
Cahier 1 : Chansons françaises I - Cahier 2 : Chansons françaises II - Cahiers 3 : Chants d'Europe I - Cahier 4 : Chants d'Europe II - Cahier 5 : Chants du Canada - Cahier 6 : Chants des U.S.A., chaque **8,30**

Ligistin. ADAPTATION D'AIRS ET DE DANSES ANCIENS, pour ensemble de flûte à bec.
1er livre : XVIIIe siècle **7.10**
2e livre : XVIIe siècle **7.10**
3e livre : XVIe siècle **9,50**
4e livre : Epoques diverses **12,20**

Manouvrier. SOLFEGE POLYPHONIQUE, pour l'initiation au chant choral et à la musique instrumentale d'ensemble.
4 cahiers, chaque **8,20**

Miaille. DIVERTISSEMENTS AUTOUR DE CHANTS POPULAIRES, pour voix et instruments : flûte à bec, carillon, xylophone, guitare, percussion, Ier volume **10,60**

Millot. LA FLUTE A BEC, méthode en deux volumes pouvant être utilisés successivement ou simultanément dans une même classe.
Volume I : La flûte soprano **9,50**
Volume II : La flûte alto **9,50**

Paubon. LE SOLFEGE PAR LA FLUTE A BEC. Etude progressive simultanée du solfège et de la flûte à bec.
Volume 1 : Monodies du XIIIe au XVIe siècle **5,30**
Volume 2 : Autour de bach **7,10**
Volume 3 : Dix-huit chants populaires slaves **7,10**
Volume 4 : Avec Mozart et Schubert, Fernando Sor, Gluck, Goldberg **7,10**
Volume 5 : Quelques Romantiques **7,10**



nique et ne peut intéresser que les Mandarins de notre classe. Je voulais à la musique une liberté qu'elle contient peut-être plus que n'importe quel art, n'étant pas bornée à une reproduction plus ou moins exacte de la nature, mais aux correspondances mystérieuses entre la Nature et l'Imagination » (20).

« On attache trop d'importance à l'écriture musicale, à la formule et au métier ! On combine, on construit, on imagine des thèmes qui veulent exprimer des idées ; on les développe, on les modifie à la rencontre d'autres thèmes qui représentent d'autres idées, on fait de la métaphysique, mais on ne fait pas de la musique... On n'écoute pas autour de soi les mille bruits de la nature, on ne guette pas assez cette musique si variée qu'elle nous offre avec tant d'abondance. Elle nous enveloppe, et nous avons vécu au milieu d'elle jusqu'à présent sans nous en apercevoir. Voilà selon moi la voie nouvelle. Mais croyez-le bien, je l'ai à peine entrevue car ce qui reste à faire est immense ! » (21).

(1) Les plus répandus dans les bibliothèques de nos établissements scolaires sont sûrement le Larousse de la Musique en 2 vol. et l'Encyclopédie Fasquelle où un très long article est consacré à Claude Debussy.

(2) Parmi eux, nous choisirons par priorité ceux dont les auteurs ont connu et fréquenté Claude Debussy, par exemple : G. et D.E. INGHELBRECHT : **Cl. Debussy**, Paris, 1963. - E. VUILLERMOZ : Cl. Debussy, Paris, 1957 - 1962.

(3) M.CHEVAIS : **L'enseignement musical du Second Degré**, Paris (Leduc), 1938, p. 62.

(4) V. JANKELEVITCH : **Debussy et le Mystère**, Neuchâtel, 1949. V. JANKELEVITCH : **La Vie et la Mort dans la musique de Debussy**, Neuchâtel, 1968.

(5) M. LONG : **Au Piano avec Claude Debussy**, Paris, 1960.

(6) E. VUILLERMOZ : **Cl. Debussy**, Paris, 1957, p. 125.

(7) M. LONG : ouvrage cité p. 101.

(8) E. VUILLERMOZ : ouvrage cité p. 126.

(9) E. WEBER : **Actes du Colloque : Debussy et l'Evolution de la Musique au vingtième siècle**, Paris, 1965, p. 196.

(10) G. et D.E. INGHELBRECHT : ouvrage cité p. 80.

(11) A. DOMMEL-DIENY : **L'Analyse harmonique en exemples**, fasc. 16, Neuchâtel, 1967, p. 37 - (Dans cet ouvrage, la Cathédrale engloutie fait l'objet d'une analyse remarquable que liront avec le plus vif intérêt ceux des candidats ayant des connaissances même très élémentaires d'harmonie.)

(12) V. JANKELEVITCH : **La Vie et la Mort dans la Musique de Debussy** - Titres de chapitres.

(13) V. JANKELEVITCH : **Debussy et le Mystère**, p. 61.

(14) E. WEBER : ouvrage cité - Débat sur l'Influence de Debussy, p. 270.

(15) A. DOMMEL-DIENY : ouvrage cité p. 36.

(16) M. LONG : ouvrage cité p. 107.

(17) Extrait d'un article de J. LORRAIN « Les Pelléastres » dans **Le Journal** du 22-1-1904. (Cité par J. POUEICH : **Musiciens français d'aujourd'hui**, p. 139).

(18) Ch. KOECHLIN : **Cl. Debussy**, p. 55. (L'auteur, qui vient de citer une anecdote de la carrière de Debussy située en 1915, n'exprime pas ici ses opinions personnelles !)

(19) Extrait d'une lettre de J. RIVIERE à Alain Fournier citée par INGHELBRECHT, ouvrage cité p. 177.

(20) Cl. DEBUSSY : **Monsieur Croche et autres écrits** réunis par F. LESURE, p. 61.

(21) Cl. DEBUSSY : id., p. 281.

A PROPOS DE CRITIQUE MUSICALE

par Robert SIOHAN

Inspecteur Général Honoraire

Un récent concert consacré aux œuvres de « Compositeurs-Critiques » m'incite à rechercher ce qui se cache derrière ce double vocable, étant évident que le mot « critique » — qui peut revêtir plusieurs acceptions — s'applique essentiellement, dans le cas qui nous occupe, à des personnalités formulant publiquement et par écrit leur jugement sur les œuvres d'autrui. Tâche infiniment lourde de responsabilité si l'on considère que les critiques du passé peuvent apparaître dans l'avenir sous un éclairage peu flatteur. C'est ainsi que nous voyons à quel point un Scudo, un Fétis au XIXe siècle, un Camille Bellaigue au XXe se sont mépris dans leurs verdicts ; le premier parlant de Berlioz à tort et à travers, l'attaquant hors de propos et surtout, méconnaissant complètement son génie ; le second, Fétis, déclarant après les concerts donnés par Wagner à Paris en 1860 : « Aujourd'hui, la curiosité est satisfaite et l'indifférence est venue : cette musique, qui devait être celle de l'avenir, est déjà celle du passé. » Quant à Bellaigue, il dira de **Pelléas** en 1902 dans la **Revue des Deux-Mondes :** « L'orchestre de M. Claude Debussy paraît grêle et pointu. S'il prétend caresser, il égratigne et blesse. Il fait peu de bruit, je l'accorde, mais un vilain petit bruit. »

Toutefois, ni Scudo, ni Bellaigue n'étaient compositeurs, ce qui les situe un peu en marge de notre propos. Il n'en est pas de même de Reynaldo Hahn qui, demeuré attardé dans une esthétique périmée, a dit au sujet de Roussel et de Ravel des absurdités impardonnables. Tout autres étaient les critiques de Paul Dukas, toutes si objectives et compréhensives, sachant trouver, dans une œuvre nouvelle, la qualité frappante et digne d'être louée. On chercherait vainement chez lui une de ces affirmations à l'emporte-pièce qui, par leur caractère péremptoire, assomment une œuvre et son auteur, faisant du même coup la fortune du critique. Il est vrai qu'avec son immense talent, son génie, Dukas était un insatisfait, poussant son auto-critique jusqu'à détruire un nombre incalculable de partitions. Qu'on me permette d'évoquer ici un souvenir personnel ; c'était lors de la reprise à l'Opéra d'**Ariane et Barbe-Bleue,** quelque temps avant sa mort. Au cours d'une répétition, il me demanda, avec une pointe d'inquiétude : « Ça n'a pas trop vieilli ? » Mot admirable venant d'un maître tel que lui. Nous ne méditerons jamais assez, nous, compositeurs-critiques, cette leçon d'humilité. Et nous devons nous interroger sérieusement sur la nature des critères servant de fondement à nos jugements, reconnaissant d'ailleurs que l'on peut, sans être compositeur, faire d'excellente critique musicale.

Voilà pour le critique. Pour ce qui est du compositeur — ou, ce qui revient au même, du créateur — Charles Baudelaire, dans ses **Curiosités esthétiques,** nous montre comment celui-ci est tributaire de cette « reine des facultés », de caractère mystérieux, qu'est l'imagination. « Elle touche à toutes les autres — nous dit le poète — elle les excite, elle les envoie au combat » ; mettant ainsi en lumière la valeur de la recherche, de la lutte pour l'expression neuve, hardie, personnelle. « Elle est l'analyse et elle est la synthèse — dit-il encore — mettant de la sorte un nom sur chacune des deux faces de l'acte de création. Autant de paroles qui, du poète, peuvent être transposées au musicien.

Et puis, il est un autre aspect de la critique appliquée aux œuvres d'autrui : c'est celui qui constitue la base de la pédagogie. A ce sujet, une anecdote de jeunesse me revient en mémoire. Cela se passait à la classe de chefs d'orchestre au Conservatoire, dirigée à l'époque par Vincent d'Indy. Il me souvient d'un camarade aux prises avec la partition du **Prélude à l'après-midi d'un faune,** et qui n'avait évidemment pas réalisé, à l'étude de l'ouvrage, toute la poésie qui se dégage de l'épisode terminal de ce chef-d'œuvre. Et d'Indy — qui pourtant ne passait pas particulièrement pour un admirateur de Debussy — ne put cependant s'empêcher de donner ce conseil au dirigeant néophyte : « Soignez cette fin, mon ami ; croyez-moi, elle en vaut la peine ! » Magnifique exemple d'esprit critique de la part d'un maître dont la forme de pensée musicale se situait tout à l'opposé de celle de son rival.

Pour conclure, revenons à Baudelaire. Il disait aussi que « l'imagination ...contient l'esprit critique ». Il est clair qu'en l'occurence le mot critique associé à l'esprit créateur prend un sens tout particulier. Il ne s'agit de rien moins que de cette auto-critique dont on ne dire qu'elle est une des facultés « envoyées au combat » par l'imagination.

Faculté nécessaire, primordiale, cette auto-critique commande à toutes les phases de la création, au choix des structures, des formes, de la technique. Elle est un des éléments déterminateurs du style. Si bien que si un compositeur n'est nullement contraint d'exercer la profession de critique — laquelle fut pourtant illustrée par de grands noms : Mendelsohn, Berlioz, Debussy entre autres, il ne peut d'aucune façon se passer d'esprit critique.

BACCALAURÉAT - OPTION A 6

Pour répondre aux besoins exprimés par l'abondant courrier que nous recevons quant à l'épreuve musique au Baccalauréat option A 6, nous donnons ci-après le règlement et le déroulement de cette épreuve.

OPTION A 6 — (EPREUVE ÉCRITE)

L'épreuve consiste en un commentaire d'une œuvre musicale et une analyse harmonique d'un court fragment musical.

a) **Commentaire d'une œuvre musicale :**

L'œuvre, ou un fragment d'œuvre, soit instrumentale, soit vocale, choisie dans le programme d'histoire de la musique de la classe terminale (1) devra être assez brève (d'une durée maxima de 4 à 5 minutes). Il conviendra de distribuer une partition à chaque candidat, qui, après audition de l'œuvre à l'aide d'un électrophone ou d'un magnétophone, devra répondre, en une trentaine de lignes, à une question générale — ou à une série de questions brèves — se rapportant à l'œuvre (époque, genre, forme, style). Une seconde audition sera donnée un quart d'heure environ après le commencement de l'épreuve. L'œuvre ou le fragment d'œuvre proposé sera identifié et situé sans ambiguité, de manière à enlever à cette épreuve tout caractère d'énigme.

La nature des questions posées fera moins appel à la mémoire qu'à l'intelligence et la sensibilité. Il ne s'agit pas de reproduire un cours ou une page de manuel, mais de faire preuve de réflexion et de sens musical. Il importe naturellement que ces réponses soient rédigées dans une langue correcte.

b) **Analyse harmonique d'un court fragment musical :**

Un texte musical d'une trentaine de mesures, simple d'écriture, et présenté sur deux portées (clé de sol et clé de fa) sera remis à chaque candidat. En accord avec le programme de la classe terminale (1), les questions — très élémentaires — porteront sur l'écriture harmonique de l'œuvre (tonalité, modulations, cadences, accords, etc.).

Durée totale de l'épreuve : 3 heures.

Coefficient : 2.

OPTION A 6 — (TRAVAUX PRATIQUES)

L'épreuve de travaux pratiques d'éducation musicale se divise en deux parties :

1° Interrogation portant sur la culture musicale du candidat après audition d'un fragment d'œuvre.

2° Au choix du candidat :

— déchiffrage d'un exercice de solfège écrit en clés de sol et de fa ; le candidat, qui sera accompagné au piano, devra faire preuve non seulement d'un certain entraînement à la lecture vocale mais aussi — et surtout — de qualités musicales ;

— ou exécution d'une œuvre instrumentale présentée par le candidat et éventuellement accompagnée au piano.

Le jury appréciera le choix du morceau et tiendra compte moins de la virtuosité technique que du goût et des qualités de sensibilité du candidat.

Coefficient : 2.

Pour la deuxième partie de l'épreuve, les élèves feront connaître leur choix au moment de leur inscription.

OPTION A 6 — (EPREUVE ORALE DE CONTRÔLE)

L'examinateur remettra au candidat une partition (œuvre vocale ou instrumentale) choisie dans le programme de la classe terminale (1).

Après 15 minutes d'examen de cette partition, le candidat aura à répondre à une série de courtes questions se rapportant à cette œuvre (auteur, époque, genre, forme, style).

Il devra ensuite répondre à quelques questions très simples d'analyse harmonique sur des passages caractéristiques de cette œuvre (tonalité, modulations, cadences, accords).

Les candidats à l'option A 6, ne peuvent pas choisir l'épreuve facultative d'éducation musicale.

CLASSES TERMINALES A

(1) - **Connaissance de l'évolution musicale.**

a) Les sources nouvelles (Ondes Martenot, appareils électroniques, les moyens de la musique concrète). Les moyens d'enregistrement et de reproduction sonore (disque, bande magnétique).

b) Révision, dans ses grandes lignes, du programme d'histoire de la musique de Bach à Debussy inclus. Evolution des formes vocales et instrumentales depuis la mort de Debussy jusqu'à nos jours.

Travaux pratiques.

Mêmes principes pour les exercices que dans les classes de Seconde et de Première, avec ouverture sur les divers styles et modes d'expression contemporaine.

Programme de l'épreuve de sciences physiques de la série A, option 6

Etude expérimentale de la production, de la propagation et de la perception du son.

Etude expérimentale du mouvement vibratoire d'un diapason : période, fréquence, amplitude.

Hauteur d'un son : intervalles, Savart. Oscillogrammes. Accord. Battements.

Intensité d'un son ; domaine de l'audition.

Timbre des sons. Sonogramme ; exploitation d'un sonogramme.

Propagation du son : absorption ; réflexion, écho ; diffraction d'une onde sonore. Définition du temps de réverbération. Couplage des oscillateurs ; résonance. Interférence des ondes sonores.

Ondes stationnaires dans les cordes vibrantes.

Ondes stationnaires dans les tuyaux.

Etude d'un instrument à cordes (au choix).

Etude d'un instrument à vent (flûte).

Enregistrement et reproduction des sons ; microphone, haut-parleur ; enregistrement sur disque et chaîne de reproduction du son.

En ce qui concerne ce programme, « L'E. M. » conseille vivement un remarquable ouvrage : Acoustique et Musique de E. Leipp, chef de Laboratoire d'Acoustique de l'Université de Paris VI (Faculté des Sciences de Paris), Maître de Recherche au C.N.R.S. Editeur : Masson et Cie, 120, *boulevard St-Germain, Paris* 6e.

Françoise GERVAIS

Professeur au
Conservatoire National Supérieur de Musique

ETUDE SUR WOZZECK [1]

d'ALBAN BERG

ANALYSE MUSICALE DU IIIe ACTE

Cette longue scène se divise en deux parties : 1° 220-256, 2° 257-319.

Dans toute la première partie, l'**Accord** ne subit aucune transposition.

Dès le début de la scène, l'**Accord,** d'abord martelé avec force, se dissémine graduellement par le double jeu du **diminuendo** et de l'élargissement progressif des valeurs.

A la mesure 222, la voix mi-parlée de Wozzeck, soulignée et prolongée par la timbale, met en pleine évidence l'association de la tierce mineure et du Couteau (comme aussi aux mesures 253, 270 et 274). Après le silence presque total des mesures 230-232 (à ce point de vue, l'attaque **imperceptible des** cordes, mesure 230, est une trouvaille) les éclats dynamiques des mesures 233-234 forment un violent contraste. Au cri de Wozzeck (« Mörder! Mörder ! ») doublé par les trompettes, répondent trois échos en canon, les deux premiers émis à toute force par les cuivres graves (cors, puis trb.) le troisième, plus doux, formé par l'articulation rythmique de l'**Accord** précédemment tenu des cordes (235-236). Aux mesures 236-240, une onde d'émotion soulève l'orchestre : une montée, en forme de « bloc canonique » à six voix (agencée de telle sorte que l'**Accord** est total à chacune de ses notes) et dont les valeurs se resserrent progressivement, aboutit au thème de Wozzeck (thème A) en valeurs encore plus brèves, traité bien entendu ici dans son seul contour, car chacune de ses « notes » est également formée d'un renversement de l'**Accord** total (cordes, fin 237-238). Ce thème de Wozzeck — ainsi dessiné par une **mélodie d'accords** — se prolonge de trois **notes-accords** qui agrandissent progressivement son dernier intervalle, et dont la partie supérieure présente en même temps les deux intervalles du thème de Marie (très reconnaissables malgré un renversement et des redoublements). — Partant du point haut qu'est le dernier accord des cordes, ce même accord, répété plus doucement par un ensemble **cordes-cuivres-bois,** commence une longue redescente constituée par la superposition de six mélodies modales (fin 238-241). A cette redescente participe la voix mi-parlée de Wozzeck qui, pour la première fois, présente le mode dans son entier (239-241). — Cette redescente aboutit à un passage (241-245) où le rappel des motifs qui ont, aux yeux de Wozzeck, accompagné la trahison de Marie, introduit de nombreuses notes étrangères au mode de l'**Accord** (souvenir de la Valse, thème du Tambour-major, allusion à la scène de Marie devant son miroir). — Il est intéressant d'observer, à des fins de psychologie dramatique, comment ces trois rappels ne forment qu'une seule période, chacun d'eux engendrant mélodiquement le suivant ; et comment le dernier motif se transforme, par agrandissement d'intervalle, en sauts d'octaves forcenés qui se précipitent vers l'extrême-aigu (246-249) dans une atmosphère orchestrale tragique. (Pendant les mesures 247-248, l'orchestre est vide entre les flûtes et les contrebasses).

De nouveau, Wozzeck crie « Mörder ! », escorté par deux rappels rythmiques de son même cri précédent (timbale, 249 — trp.-xylo, 250) dans un subit vacarme d'orchestre.

Puis, sa voix égrène la gamme modale (252-253). Il craint que le couteau ne le dénonce. Alors apparaît le **Rythme** (souvenir de la scène d'accusation) marqué à la fois par la grosse caisse et par l'**Accord** qui se produit successivement dans six registres différents (252-254).

Enfin, partant de l'**Accord,** plaqué dans l'aigu sur un espace dépassant trois octaves, des descentes multiples et simultanées de l'orchestre (255-256) amènent le retour du motif initial, par lequel débute la seconde partie de cette scène.

Cette seconde partie, qui présente de nombreuses correspondances avec la première, commence donc en reprenant le martèlement des mesures 220-221, avec le même accord et dans le même rythme, mais cette fois dans la région grave des cordes. En même temps que Wozzeck jette son couteau dans l'étang (début 259) l'**Accord,** sans rien changer de sa forme, passe aux cuivres et aux bois qui, en alternance, en poursuivent le martèlement. Devenu régulier, celui-ci s'élargit encore un peu à la fin de la mesure 261.

(1) Voir « L'E. M. », nos 183, 184, 185 et 186, déc. 1971, janv., février et mars 1972.

Tandis que ce martèlement se dissout dans le **pianissimo,** l'apparition de la lune rouge est soulignée par une montée des doubles-notes à la harpe qui, partie d'une région très grave, égrène lentement les sons du mode sur un trémolo très doux de cymbale suspendue et de petit tam-tam (262-266). Le contraste est vif, qui s'accuse alors entre cette montée au timbre scintillant et les sonorités mates fort sombres des mesures précédentes.

Une première redescente est effectuée par les violons, dont six solistes forment progressivement l'**Accord** par notes tenues successives « au chevalet » (267-268). **Pour la première fois, l'Accord est transposé** (sur **do dièse**). — Cette redescente n'est pas encore terminée qu'une autre descente (des altos) s'amorce, d'écriture identique, mais partant d'un point moins haut (fin 268-269). Cette deuxième descente présente une seconde transposition de l'**Accord** (sur **fa dièse).** Ensuite, des glissements chromatiques, dont chaque « note » est formée de l'**Accord** entier, se produisent par mouvements contraires convergents (270-274) tandis que la voix mi-parlée de Wozzeck (270-272) en fait entendre une troisième transposition (sur **si**). — Considérant tout ce passage depuis la mesure 267, on y trouve les deux principes qui — joints à celui du ralentissement progessif — vont construire musicalement la « noyade » de Wozzeck : 1° le recouvrement en **tuilage** de lignes successives (3e noire, 268) 2° le glissement chromatique de l'**Accord** entier.

Deux nouvelles transpositions de l'**Accord** se produisent en même temps aux mesures 275-276, l'une aux violons et timbale, l'autre à la voix, installant ainsi la bi-modalité qui, jusque-là, n'avait fait qu'une brève apparition (à 268-269). Les transpositions de l'**Accord** se multiplient dans les mesures suivantes. Une réelle polymodalité prend corps à la mesure 278, devenant ensuite de plus en plus complexe par les élargissements des différentes masses modales, qui s'étendent les unes vers les autres, se superposant jusqu'à presque se confondre, amorçant ainsi le chromatisme total qui va se déployer à partir de la mesure 284.

Quelques rappels thématiques se font jour de nouveau aux mesures 278-283 : Le contour du thème B (« Wir arme Lent ») se dégage de la partie supérieure des clarinettes et des cors (278) ceux-ci répétant leur dernier intervalle, qui est la **tierce mineure** (279) dont ils prolongent l'écho dans les deux mesures suivantes. Ce motif engendre un contour analogue à la partie supérieure des violons (fin 278-279) où la mélodie **modale (Accord sur ré)** commence par dessiner les quatre notes de ce même contour thématique ; puis, par l'adjonction de deux autres notes (**do** et **ré**) cette figure devient (avec redoublement et renversement d'intervalles) le motif de Wozzeck par mouvement contraire (thème A'). Ce thème, harmonisé ici en doubles-notes, tire chacun de ses intervalles harmoniques de la double gamme modale des mesures 262-266 (harpe). — Le même dessin thématique se reproduit exactement deux fois encore :



Voir p. 15 nos nouveautés 72-73 et nos autres productions pour l'enseignement musical.

mesures 280-281 (partie supérieure des altos) dans une harmonisation similaire, puis mesures 282-283 (unisson vcl. et cb.). Issue de la région aiguë des violons, cette dernière concrétisation de Wozzeck s'enfonce graduellement vers le grave.

Depuis la mesure 267 jusqu'à la fin de cette mesure 283, l'**Accord** a été transposé sur onze notes différentes, totalisant ainsi ses douze positions fondamentales possibles.

A la mesure 284 commencent les montées chromatiques successives de l'**Accord** total, chaque montée — plus lente et plus courte que la précédente — débutant avant que celle qui la précède ne soit terminée. La sixième et dernière montée (en valeurs de noires) arrive au but final de tout ce passage, qui est l'**Accord** dans sa forme initiale, non transposé (297). Trois éliminations de la fin de cette montée se produisent, en alternance entre cordes et vents, perdant chaque fois un accord (fin 297-début 302). La dernière élimination, qui ne possède plus que deux accords, s'immobilise en une tenue qui durera jusqu'à la fin de la scène.

Deux clarinettes, à la mesure 302, reprennent exactement le battement des flûtes des mesures 226-230 (transposé) auxquelles se joignent bientôt une flûte et un cor, complétant ainsi la formation de l'**Accord** total transposé sur **fa**, et contribuant à une quadruple polyrythmie.

Aux mesures 306-309, deux coulées simultanées et convergentes, égrenant l'Accord en doubles-notes égales, accompagnent l'évocation (dans le texte parlé) de la lune rouge. Ce passage étant très nettement assimilable à celui des mesures 263-269, on peut discerner, dans l'un et l'autre, une fonction thématique attachée à la lune.

Le groupe polyrythmique clarinettes-flûte-cor, qui s'est effacé momentanément (entre les mesures 306-308) dégageant le « thème de la lune », émerge graduellement de nouveau, et son battement monotone se renforce légèrement aux mesures 309-311. Il disparaît ensuite par extinction successive de ses parties, mettant fin ainsi à la dernière bi-modalité de cette longue période. Seul, demeure l'**Accord** tenu des cordes, sur lequel se greffe, à son octave inférieure, l'oscillation de deux notes de timbale (316-318), rappel des mesures 222-224. Cette oscillation se dissémine à son tour, et finit répercutée par la harpe dans l'extrême-grave (319).

Il y a lieu de remarquer que, la voix mise à part, aucune note étrangère à l'**Accord** (partiel ou total) n'a figuré au cours de cette seconde partie.

Il faut noter également, à partir de la mesure 303, l'introduction du **parlé ordinaire non rythmique**, qui se retrouvera dans la scène suivante.

Ayant terminé le parcours de cette longue scène, quelques remarques peuvent maintenant être faites à son sujet : ➔

D'une part, on a pu voir que les processus de glissement chromatique, de ralentissement et de déperdition sonore (qui sont des processus d'extinction et d'enlisement) sont relativement fréquents au cours de ces pages. Implantés dès leurs toutes premières mesures, ils semblent y opérer par la suite un mystérieux cheminement (surtout à partir de la mesure 267, ainsi qu'on l'a dit plus haut) avant de s'accomplir dans toute leur ampleur lors du point crucial de cette scène qui est la noyade de Wozzeck.

D'autre part, l'**Accord,** resté non pransposé pendant toute la première partie de la scène, commence la série de ses transpositions à cette même mesure 267, semblant ainsi se mettre « en mouvement ». On a vu comment ces transpositions se multiplient par la suite suivant une cadence accélérée, envahissant jusqu'à la voix de Wozzeck (qui est de plus en plus fréquemment modale) et comment le point suprême de cette multiplication consiste dans la grande glissade chromatique des mesures 284 et suivantes.

Alors se dégage l'action occulte exercée par la lune rouge. Apparue une première fois pour commander le meurtre de Marie, elle se manifeste de nouveau — soulignée par un motif conducteur — son point haut (début 267) déclenchant les transpositions de l'**Accord,** tandis que sa redescente en amorce les premiers glissements chromatiques. Il semble donc que, dans la conception de Berg, la lune ait reparu cette seconde fois, non seulement pour teinter les eaux de l'étang, mais pour organiser **musicalement** la noyade de Wozzeck.

L'enchaînement de la Scène 4 à l'Interlude qui lui succède mérite d'être étudié.

Le point de liaison des deux morceaux réside dans le ralentissement de l'oscillation de la tierce mineure grave (316-319) suivi de l'agrandissement qui transforme cet intervalle en la quarte juste **la-ré** initiale de l'interlude. — Le pouvoir d'attraction de ces deux notes est très fort, par le fait qu'elles sont deux sensibles du ton de **ré** mineur **(si bémol :** sensible supérieure de dominante, **ré bémol :** sensible inférieure de tonique par enharmonie).

Par ailleurs, parmi les douze positions fondamentales possibles de l'**Accord** (résultant de ses transpositions) **une seule** se trouve exempte de la tonique et de la dominante de **ré mineur,** en même temps que riche des quatre sensibles de ces deux notes : celle que Berg a choisie. Et, dans l'enchaînement de l'**Accord** constructeur de la Scène 4 avec l'accord initial de l'Interlude, ces fonctions de sensibles sont amplement démontrées (Berg en ajoute même une cinquième : celle de sensible inférieure de médiante).

INTERLUDE

Cette pathétique page d'orchestre, qui résume le drame entier, en contient de nombreux éléments thématiques. →

De forme ternaire, ses deux sections extrêmes se correspondent par leur langage absolument tonal et par le retour du thème dans la dernière section, le bémol de leur armure répondant à leur tonalité de **ré** mineur.

1re section (fin 319-345) — Le thème, qui prend naissance dans le grave des basses (319-323) se poursuit dans une continuation mélodique riche en inflexions et appoggiatures de caractère romantique. Ce caractère se confirme encore par la structure harmonique qui la soutient, abondant en accords de septième dite « naturelle », et rythmée par des répétitions en syncopes, selon une formule typiquement romantique.

A partir de la mesure 327 se déroule un vaste commentaire du thème, dont la lente montée culmine à la mesure 335. — A ce moment, le mode dit « gamme par tons » surajoute aux basses tonales ses deux positions suscessives, amorçant une période où la tonalité se dérobe graduellement. Le commentaire se résoud alors en une courbe mélodique d'une grande sensibilité (336-338, fl.-hb.) reprise ensuite deux fois, d'abord par les violoncelles et bassons (337-339) puis par les premiers violons (339-341). Escortée à son apparition par le **thème d'accords** (thème K), à sa dernière reprise par le motif du chant d'Andrès (v. I, 212-214), contenant de plus en son sommet les intervalles du thème de Marie, et enfin rappelant vaguement les inflexions douloureuses des violons qui, aux mesures 35-36, accompagnaient le « récit de l'orphelin », cette émouvante mélodie contribue à nous reporter aux circonstances du drame.

Les mesures 342-345, qui constituent l'**anacrouse** de la section centrale sont formées, d'une part, de l'accélération du thème A' de Wozzeck (clar.-bassons) et de l'approche, également accélérée, du thème du Docteur (violons-hb.), sur une descente chromatique des basses.

2e section — Sa première période (346-351) établie sur une pédale d'**ut dièse,** met en scène, dans une atmosphère de bataille, les thèmes « ennemis » de Wozzeck : ceux du Docteur et du Capitaine régulièrement alternés jusqu'à fin mesure 349, tandis qu'apparaissent quatre notes de trombone (347-348) rappelant la scène entre Wozzeck et le Tambour-major. — Les mesures 349-351 comportent trois entrées canoniques du thème du Capitaine escortées du motif de la Passacaille (trb.) qui présente, à son octave inférieure, l'aspect exact des mesures 486-487 du premier acte.

La seconde période (352-364) beaucoup plus détendue, reprend d'abord presque textuellement (352-357) la musique du début de la scène entre Marie et le Tambour-major, puis, accumule plusieurs motifs de cette même scène, joints à des rappels de l'approche de la Marche militaire (357-361). La venue du thème du Tambour-major, adoptant le contour de l'« Idée fixe » (357-358, trp.) trouble subitement l'atmosphère, qui évolue assez vite vers l'expansion pathétique du passage terminal de cette section.

Dans ce passage terminal (fin 361-364) règne le motif de « Wir arme Leut » (thème B) avec sa continuation mélodique (v. I, 136-137) formant canon entre le groupe trombone-harpe et les flûtes, tandis que la tension dynamique croissante de l'orchestre aboutit à l'accord suspensif qui, se complétant fin mesure 363, totalise douze notes réelles.

La fin de cette section centrale repose sur une pédale rythmée de **mi-bémol,** note qui assumera un rôle tonal fonctionnel lors de la réexposition du thème initial.

3e section (365-371) — Tandis que les basses, dans la tonalité retrouvée de **rè** mineur, réexposent le thème, doté d'une agogique élargie, les parties supérieures, en une mélodie d'accords parallèles, articulent avec force le thème C, puis en continuent le mouvement descendant qui se ralentit, et enfin s'immobilise sur l'harmonie initiale du morceau (370). Deux répétitions de ce même accord, escortées d'un dernier mouvement de dominante à tonique des basses, ponctuent la fin de l'Interlude.

Alban Berg précise, dans sa conférence sur Wozzeck (1929) que cet Interlude, « du point de vue dramatique, doit être considéré comme l'épilogue consécutif au suicide de Wozzek, — aussi comme une profession de foi de l'auteur, se situant hors du cadre de l'action théâtrale proprement dite,... comme un appel au public, qui symbolise en même temps l'Humanité ».

SCENE V

(Perpetuum mobile)

Le « mouvement perpétuel » consiste dans l'incessant déroulement des croches de triolet qui parcourent toute la scène. Mais la régularité de ces croches est brisée par de fréquentes modifications du **tempo,** et aussi par la grande mobilité dynamique de l'orchestre, qui varie continuellement ses masses et ses timbres.

Un trait-fusée (371) introduit les trois premières mesures (372-374) à la sonorité aiguë, claire, brillante, et animées d'un mouvement égal. — Ce climat sonore est subitement interrompu par la grave et brusque descente en accords parallèles des cordes (375). Cette descente est reprise deux fois, de plus en plus doucement, d'abord par les cuivres (375-376) puis par les clarinettes (376-378), — les cuivres répétant chaque accord deux fois, et les clarinettes trois fois. Il se forme ainsi deux échos successifs de la descente des cordes, qui vont en s'élargissant progressivement.

En contrepoint de l'« écho » des clarinettes, le violon solo fait entendre une mélodie descendante empruntée à la fin de la Berceuse chantée par Marie au premier acte.

Le **decrescendo** en ralentissement des mesures 375-378 aboutit à un moment plus lent (379) où le thème de « Marie morte », **pianissimo**, donne une étrange impression d'immobilité et de silence.

Un peu de mouvement reprend aux mesures suivantes (380-381) où réapparaît, sensiblement modifié, comme assombri, le timbre caractéristique qui accompagnait le jeu des enfants (ici : cors doublés par la harpe).

Ensuite, les intervalles du thème de Marie sont évoqués : par les violons d'abord, dont les deux inflexions descendantes sont harmonisées par trois autres parties de cordes (381-382) puis par une trompette qui, en une descente plus allongée issue de sa région aiguë, aboutit au même point que les violons (382-383), enfin par la clarinette continuée de la clarinette basse, dont la longue mélodie, recouvrant quatre octaves, se termine en registre grave (383-385). Ces deux dernières descentes sont harmonisées par l'accord, tenu, sur lequel se sont immobilisées les cordes ; cet accord est rythmé en même temps par les cors, dont les pulsations vont en s'évasant. — Tout ce passage, exécuté avec sourdines, dans une sonorité très douce, évolue vers une sorte d'extinction. La couleur du milieu de la mesure 385 est très sombre, où le mouvement ne persiste que par les croches répétées de la timbale et de la grosse caisse. Se détachant sur ce fond sombre, les « hopp, hopp ! » de l'enfant, soulignés par le xylophone, prennent une acuité presque blessante (385-386).

Tandis que la clarinette fait un écho grave à la voix de l'enfant, en un balancement qui amorce en même temps le motif de la **Berceuse** (386) les cordes commencent une montée « en escalier » — à laquelle participe la trompette — de quatre entrées de ce motif de la Berceuse (un peu modifié par l'élision d'une note). (386-388). — Cette montée, qui s'accompagne d'une ascension générale de l'orchestre, s'effectue dans une fluctation continuelle de **tempo.** A partir de la mesure 389, le sommet de la montée atteint dans la stabilité retrouvée du **tempo,** les quatre flûtes, doublées par le célesta, relayent les instruments des mesures précédentes, dont ils continuent le mouvement en installant progressivement le trille lent des deux accords terminaux sur la quinte **sol - ré** répétée aux cordes (v. ex. 10).

Les éléments d' « extinction » de ces dernières mesures (léger espacement des accords des cordes, **diminuendo** terminal de celles-ci) sont trop précaires pour donner l'impression d'une terminaison. Le mouvement est bien « perpétuel » en ce sens qu'il ne s'**arrête** pas, mais cesse seulement d'être perçu par l'auditeur.

Cette analyse **musicale** terminée, nous insistons sur la nécessité absolue de la relier — pour ainsi dire note par note — non seulement à l'action scénique, mais à la vie profonde des personnages. Car la musique est ici omniprésente, dans l'action tangible comme à l'intérieur de chacun des protagonistes ; elle est aussi un témoin invisible, dont elle exprime les sentiments, émotions et méditations ; elle évoque enfin une existence enfouie, souterraine, que chaque personnage porte en lui, à la fois ignorée et ressentie, et en laquelle passé et avenir se confondent. Ainsi éprouvera-t-on : 1° la nature foncièrement dramatique, chez Alban Berg, de phénomènes cependant purement musicaux ; 2° la part dramaturgique active prise par le musicien dans cette « restitution » du texte (déjà prodigieusement riche d'humanité) de Büchner.

Les courants esthétiques éphémères du **vérisme** et de l'**expressionnisme** risquent peut-être, pour une part, de marquer de leur empreinte cet opéra. Mais ce qui en efface la date à coup sûr, c'est l'ampleur de la synthèse humaine qui y mêle intimement des éléments réalistes à des manifestations quasi-magiques, — qui fait mener le banal fait-divers par le jeu mystérieux de la Fatalité, dans une atmosphère hantée de terreurs primitives et de visions archétypales auxquelles les récentes découvertes de la psychanalyse (et particulièrement les travaux de Jung) ont donné un regain d'actualité.

Yves HUCHER

Professeur de lettres

MES CHRONIQUES AZURÉENNES

De mémoire d'hommes — et des plus anciens ! — on n'avait vu un pareil temps sur la Côte d'Azur : des centaines d'arbres déracinés au Cap d'Antibes et aux Iles de Lérins, d'énormes blocs de rochers déplacés ; sous ma fenêtre, un mimosa, victime innocente...

Et pourtant, tout cela — qui déjà n'est plus qu'un mauvais souvenir, mon mimosa est replanté, et le soleil, amical, comme le sourire de la lune virgilienne, reparaît ! — tout cela n'a contrarié qu'à peine les festivités de Sa Majesté Carnaval ou celles de la Fête du Citron à Menton ; tout cela n'a pas empêché les manifestations musicales de se dérouler à un rythme tel qu'on ne peut plus les suivre toutes.

Pour aujourd'hui, allons de Cannes à Monte-Carlo par la Côte et la Basse Corniche. Rassurez-vous, je ne parlerai pas du M.I.D.E.M., sixième du nom, « rendez-vous au Marché Mondial du disque » qui n'a d'ailleurs été l'occasion d'aucune révélation ! Reine GIANOLI, l'une des gloires de l'école française de piano, a passé à Cannes peu de jours après, et a laissé tomber avec une grâce délicate les perles du **2e Concerto** de Chopin ; elle était accompagnée par l'Orchestre Symphonique du Casino Municipal, dirigé, animé de toute son âme, devrais-je dire, par Krésimir SIPUSCH, qui donnait ensuite une excellente interprétation de la **Symphonie** de Franck. C'était trois jours avant le centenaire du Maître Henri BUSSER, dont on entendit une page d'un de ses « envois de Rome ». Tout cela inaugurait brillamment une série de Concerts Classiques » à laquelle on souhaite longue vie tant le méritent ses animateurs et participants. J'ai d'ailleurs manqué depuis le passage de Claude KAHN dont on m'a dit grand bien.

A quelques pas de là, je veux dire à Antibes, on a également donné le départ à une excellente initiative. Sous l'impulsion de la Municipalité et de son maire, M. MERLI, on se propose de faire entendre, en solistes ou avec orchestre, de jeunes artistes. L'idée est à encourager, oh ! combien ! et c'est pourquoi je la signale bien que différentes obligations m'aient tenu éloigné des deux premiers concerts. C'est dans la belle salle du Palais des Congrès d'Antibes-Juan-les-Pains dont un public de plus en plus nombreux doit apprendre le chemin.

Passons à Nice. Pour le 9e concert de la saison donné par l'orchestre de l'ORTF Nice-Côte d'Azur, Pol Mule, son chef permanent, a cédé la baguette à Pierre COLOMBO, chef de l'Orchestre de la Suisse romande à Genève. Cette heureuse politique d'échange est doublée d'une autre, non moins louable : la ville de Nice aime à faire appel à « ses » enfants. C'est ainsi qu'un jeune pianiste, niçois de naissance, Jean-Charles CHEUCLE, est « descendu » d'Aubervilliers, où il est professeur au Conservatoire, pour interpréter le **2e Concerto** de Saint-Saëns. Si vous ajoutez que le programme comprenait aussi la **Musique funèbre pour cordes** de Lutowslawski, vous aurez une raison supplémentaire de l'intérêt de ce concert.

Le temps de vous signaler à l'Opéra de Nice un rare **Barbier de Séville**, où rayonnait Mady MESPLE qui « osa » chanter l'air original dans la scène de la leçon ; de bien beaux décors et costumes de Jean BLANCON ; une mise en scène de Léon FERLI qui s'inspire de mille détails de la partition : voilà trois des causes principales d'un succès qui prouve qu'en France il y a toujours un public pour le théâtre lyrique. Certains mettent cette vérité en doute ; d'autres font tout pour la rendre caduque ! De tels spectacles et d'autres à Marseille, à Lyon, à Dijon — d'où m'est venu l'écho du triomphe d'une représentation de **Werther** dirigé par René CROESI — tout cela dément ce que certains « démolisseurs » tentent de réussir, ce à quoi, hélas ! ils parviendront si l'on n'y prend pas garde...

Et pendant qu'on nous prépare à la fermeture de l'Opéra-Comique sous prétexte qu'il n'y a plus de public pour **Werther** ou **La Dame blanche,** Français et étrangers s'écrasent, se saluent, se sourient aux beaux soirs de la saison d'opéra de Monte-Carlo. Et bien que les musiciens de l'orchestre aient eu droit à quinze jours de répétitions (je dis bien « quinze » !) pour **Carmen,** cela n'a pas empêché ledit orchestre de se surpasser chaque dimanche. Le plus récent concert était dirigé par Alan BARLOW qui donnait beaucoup de vie aux **Variations Enigma** d'Elgar ; Claude HELFFER nous faisait pénétrer au plus profond du tragique avec le **Concerto en ut mineur** de Mozart, avant de se retrouver devant la redoutable partition des **Oiseaux exotiques** de Messiaen. Avec un tel programme, la salle était comble... Questions : avec un tel programme, en serait-il de même à Paris ?... Et sinon, pourquoi ?

Ecoutez, sur FRANCE-MUSIQUE, les 10, 11, 12, 13 et 14 avril : QUE SAVONS-NOUS DES MUSIQUES DES ANCIENNES CIVILISATIONS ?

Nous tentons un essai d'initiation aux traditions musicales les plus archaïques et nous serions heureux de connaître vos critiques et appréciations.

Bernard MAUGUIN
Docteur ès lettres
Professeur d'éducation musicale
au Lycée Jacques-Decour, Paris

COMMENT LIRE OU NOTER LES SONS HARMONIQUES DES CORDES

par Jacques CHAILLEY

Les étudiants qui, dans le programme du CA 2, « préparent » les **Chansons Madécasses** de Ravel, sont souvent déroutés par la fréquence de sons harmoniques notés d'une manière que bien peu savent lire correctement. Je crois donc leur rendre service en essayant si possible de rendre claire à leur intention une matière trop souvent présentée de manière confuse.

Voyons d'abord à quoi correspond le phénomène en cause. Pour cela commençons par rappeler l'ordre des harmoniques tel qu'il est fourni une fois pour toutes par le « tableau de la résonance » : le voici, noté à partir du **sol** à vide de violon (fig. 1). Ceci dit, examinons, en regardant la fig. 2 A, ce qui se passe quand le violoniste joue. AB étant la partie utile de la corde du violon, si le violoniste appuie à fond en C en bloquant la corde contre la touche, l'archet travaillant entre C et B n'agit pas au-delà de C : la partie AC, bloquée, ne joue plus aucun rôle, et seul comptera CB ; B étant fixe, il suffira d'indiquer la place de C : c'est ce que fait la notation normale.

Mais si C est seulement effleuré, AC n'est pas entièrement annihilé et continue à jouer un rôle. Si AC et CB ne sont pas en rapport harmonique, c'est-à-dire ne présentent pas entre eux l'un des intervalles de la fig. 1, le son sera plus ou moins hésitant, mais rien d'autre ne se produira. Si par contre les deux fragments de corde AC et CB sont entre eux en rapport harmonique c'est-à-dire donnent entre eux l'un des intervalles du tableau, on entendra un son spécial de timbre particulier, celui-là même recherché sous le nom de « son harmonique ». **Ce son correspond au plus petit des deux segments de la corde, qu'il soit ou non celui frotté par l'archet.**

Ainsi donc, ou bien le segment vibrant est le même que dans le jeu normal, donnant donc la même hauteur de note avec un timbre différent — c'est l'**harmonique naturel ;** ou bien le segment vibrant est la partie de corde située de l'autre côté, donc de hauteur différente du jeu normal — c'est l'**harmonique artificiel.**

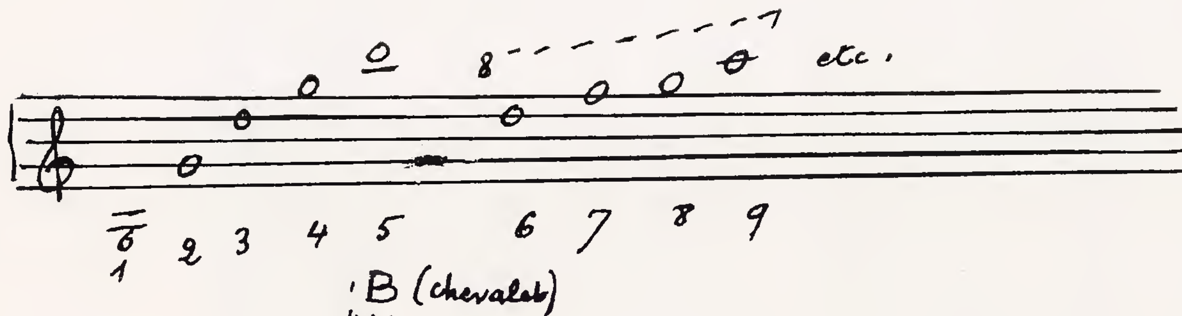
L'harmonique naturel se produit quand la note effleurée est elle-même l'un des harmoniques du son initial cf. fig 1). Si D est le milieu de la corde utile, le son effleuré sera toujours placé sur la partie DB, c'est-à-dire au minimum à l'octave du son d'origine (1), et l'on conçoit qu'on ne se serve guère des harmoniques naturels, en raison de l'écartement, qu'à partir d'une corde à vide (fig. 2 A et non fig. 2 B), mais ce n'est pas en cela que réside, comme on le croit trop souvent, la distinction entre harmoniques naturels ou artificiels : l'erreur, souvent commise, n'a pas peu contribué à rendre le problème inextricable. En fait, il n'y a aucune différence de nature entre les deux figures 2 A et 2 B, et seules des considérations de doigté excluent en pratique les harmoniques naturels du schéma de la fig. 2 B. **Les harmoniques naturels se notent par un zéro au-dessus de la note, et ce zéro n'en modifie pas la hauteur.** On en trouvera des exemples au début de la 3[e] Madécasse (partie de violoncelle).

Passons maintenant aux harmoniques artificiels, ceux pour lesquels on n'écrit pas le son entendu, mais le doigté à employer pour le produire. Ils s'écrivent par une **note losangée** (note à effleurer) **placé au-dessus du son d'origine,** (celui-ci peut être sous-entendu s'il s'agit d'une corde à vide ne laissant aucun doute sur sa désignation). Il en résulte un **troisième son non noté, qu'il faut calculer.**

Reportons-nous au dessin de la fig. 2, qu'il s'agisse indifféremment de la corde à vide (fig. 2 A) ou de la corde raccourcie par doigté normal (fig. 2 B). Ce dessin nous fera comprendre le sens de l'opération, puisque les deux sons notés sont AB (note d'origine) et CB (note effleurée) et que la note réelle que nous voulons connaître est la différence AC entre AB (corde entière = unité) et la fraction de corde CB. Il faudra donc **traduire en fraction l'intervalle écrit** (entre la note d'origine et la note losangée), **puis déduire cette fraction de l'unité et transformer à**

(1). - Il est possible pour un violoniste habile d'obtenir un arpège rapide ascendant d'harmoniques par un simple glissando descendant du doigt effleuré. Chaque fois que le doigt touchera l'une des notes losangées ci-dessus, on entendra l'harmonique correspondant ; rien ne sortira sur les points intermédiaires.

Fig. 1



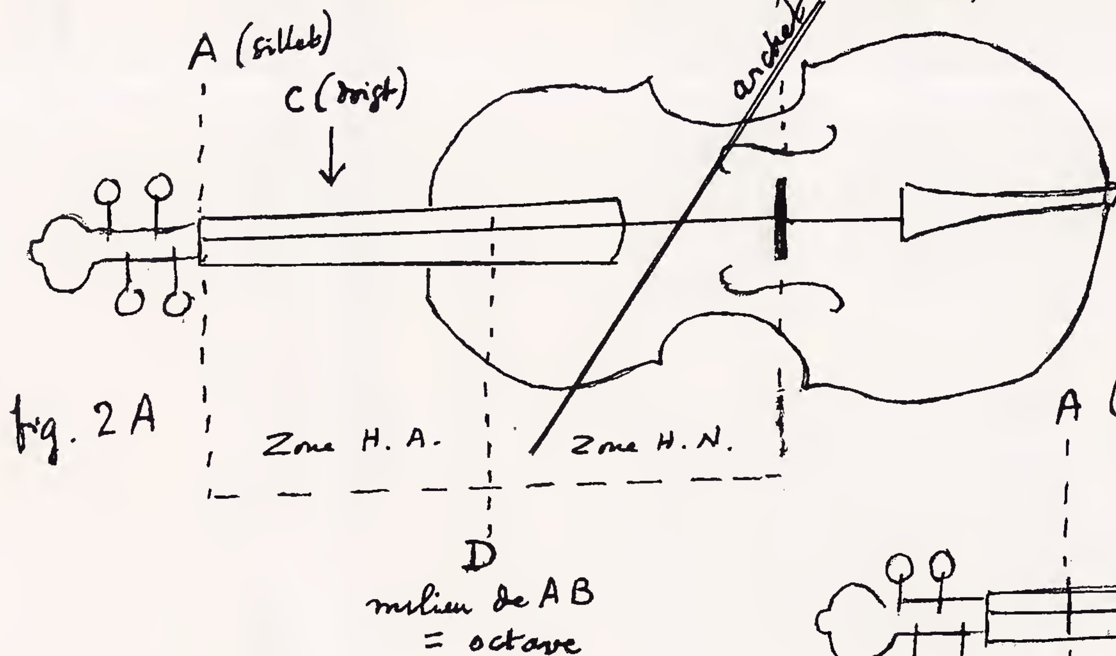


fig. 2 A

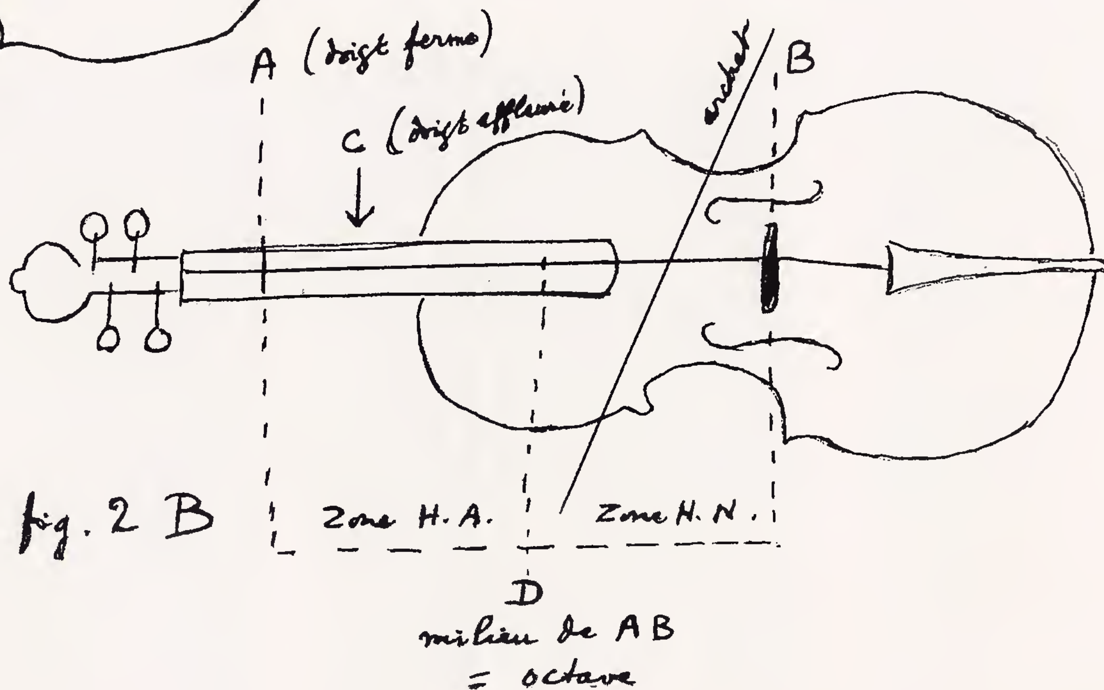
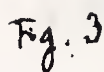
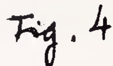
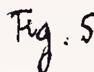


fig. 2 B









Numéro	1	2	3	4	5	6	7	8	etc.
Intervalle ○ entendu	1/1	1/2	1/3	1/4	1/5	1/6	1/7	1/8	etc.
Intervalle ◇ effleuré	-	1/2	2/3	3/4	4/5	5/6	6/7	7/8	etc.
Total		1	1	1	1	1	1	1	

nouveau en intervalle le résultat trouvé. Cet intervalle sera celui qui, à partir du point d'origine, donnera le son réel cherché.

On voit qu'il faut pour cela **savoir transformer un intervalle en fraction** et vice-versa. C'est facile en se reportant au tableau des harmoniques fig. 1 : **les deux termes de la fraction sont les numéros des harmoniques entre lesquels on trouve l'intervalle envisagé.** Par exemple, on trouve l'octave entre 1 et 2, la quinte entre 2 et 3 : l'octave sera donc 1/2, la quinte 2/3, etc. On peut ainsi passer sans calcul de l'intervalle à la fraction et vice-versa.

Exemples : Soit la notation de la fig. 3 A, abrégée en 3 B, qu'on peut lire au chiffre 3 de la 3[e] Madécasse. Voyant écrite au violoncelle une quinte **do-sol,** je traduis cette quinte en fraction, soit 2/3 et déduis cette fraction de l'unité 3/3, ce qui me donne 1/3. Me reportant au tableau, j'y vois que l'intervalle entre 1 et 3 correspond à octave + quinte ; c'est cet intervalle d'octave + quinte que je reporterai à partir du **do** inférieur (ex. 3 C) ; je sais ainsi que j'entendrai un **sol** à l'octave de celui écrit en losange (ex. 3 D).

Autre exemple : je lis au chiffre 4 de la 1[re] Madécasse la notation **do-la** de la fig. 4 A. C'est une sixte majeure, et cet intervalle se trouve entre les harmoniques 3 et 5 : il se traduira donc 3/5 ; la différence entre 1 (ou 5/5) et 3/5 est 2/5 ; cherchons l'intervalle que forment les n[os] 2 et 5. Nous trouvons octave + tierce majeure ; c'est là l'intervalle qu'il faudra reporter sur le **do** de départ pour trouver la réponse : un **mi** à la quinte de la note losangée (fig. 4 B).

Certains cas peuvent être assez compliqués. Par exemple, dans **Ma Mère l'Oye,** Ravel écrit simplement un sol losangé (fig. 5 A) aux contrebasses. Pour lire correctement, il faut connaître l'accord de la contrebasse, **mi la ré sol,** et en déduire que le **sol** ne peut être effluré que sur la corde **mi ;** il forme donc une tierce mineure, qu'on trouvera pour la première fois entre les n[os] 5 et 6 des harmoniques. L'intervalle différentiel est donc 1 — 5/6 = 1/6. Le tableau fig. 1 me dit que l'intervalle de 1 à 6

est deux octaves + quinte. Cet intervalle pris à partir de la note d'origine, qui est ici le **mi** sous-entendu écrit sous la clef de fa, me donnera le **si** au-dessus de la clef de sol (5 B). Mais la contrebasse est écrite une octave plus haut qu'elle ne sonne. Il faut donc tout transposer d'une octave au grave, et conclure que la note entendu sera le **si** situé au-dessus en clef de fa (5 C).

Tous ces calculs sont parfois fastidieux. On peut les épargner, dans les cas les plus fréquents, en apprenant simultanément une fois pour toutes, en même temps que l'ordre ascendant des harmoniques de la fig. 1, l'ordre descendant des intervalles différentiels correspondants (fig. 6) (1). Ces intervalles sont parfois approximatifs par rapport au tempérament : nous sommes en effet devant un phénomène physique, et c'est ici la « justesse naturelle » par rapport à la résonance qui seule entre en jeu. Le n° 7 par exemple serait un **si bémol** trop bas, qu'on ne peut noter avec exactitude (2).

Une fois connu le tableau de la fig. 6, il suffira d'énoncer mentalement en les numérotant les intervalles différentiels du tableau jusqu'à ce qu'on retrouve celui que l'on voit écrit : le chiffre trouvé donnera le numéro de l'harmonique entendu. On peut aussi bien du reste énoncer simultanément les deux séries et trouver ainsi le résultat du premier coup.

Résumons-nous :

1°) Les harmoniques naturels sont ceux dont la note effleurée, par rapport au point d'origine, correspond à l'un de ses harmoniques, ce qui la met au moins à l'octave de la note d'origine. Ils se notent par un zéro suscrit et conservent la hauteur du son écrit.

2°) Les harmoniques artificiels sont deux dont la note effleurée, par rapport au point d'origine, correspond à la différence entre la corde entière (unité) et l'harmonique entendu, ce suppose un intervalle inférieur à l'octave. Ils se notent par une note losangée placée au-dessus de la note de corde entière (écrite ou sous-entendue). Le son réel est un 3e son non écrit qui se calcule soit par fractions en soustrayant de l'intervalle noté, soit en appliquant un barême musical assez simple qu'on trouvera sur notre fig. 6.

N. B. . . Pour transformer un intervalle en fraction ou vice-versa, il suffit de se reporter au tableau des harmoniques (fig. 1) et d'y chercher l'intervalle étudié : les numéros des sons trouvés donnent les deux termes de la fraction, à l'inverse, les termes de la fraction, pris comme numéros d'harmoniques, indiquent l'intervalle correspondant.

---

(1). - Ce procédé, qu'on chercherait en vain dans les traités d'orchestration usuels, m'a été indiqué, au cours des répétitions de mon opéra **Thyl de Flandre** à la Monnaie de Bruxelles, par le chef d'orchestre René Defossez.

(2). - L'octave est comptée comme harmonique naturel ; en fait elle peut être l'un ou l'autre, puisque, le point effleuré se situant au milieu, les deux segments sont égaux et produisent le même son.

AUTOUR D'UN CHORAL (1)

par A. DOMMEL-DIENY

« Intéressant », « original », « nouveau », « trouvailles »... tels sont les mots qui reviennent constamment... Nous n'entendons jamais parler de joie, moins encore de beauté musicale. Ces termes provoqueraient des sourires, un silence apitoyé.

Marina SCRIABINE

A Cœur Joie !

Dieu merci, en voici de la joie, belle et bonne : celle de chanter, celle d'être ensemble, cordialement unis dans la même ardeur, dans la même adhésion à une œuvre commune, en pleine confiance réciproque entre l'équipe et le chef. Joie du travail, joie de l'effort patient et consenti — « le noble effort sans lequel rien ne se fait » — Et qui, à pas lents et sûrs, vous mène au but suprême : **l'abandon de tout effort,** heure de l'art accompli et de la joie parfaite [3].
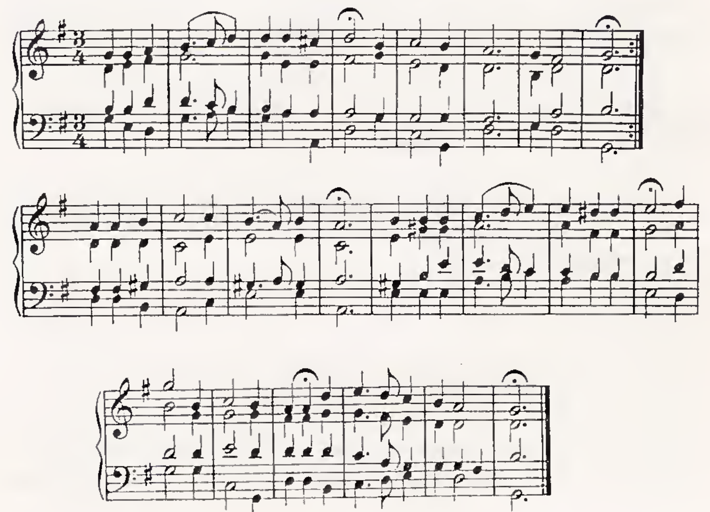
« Il ne faut jamais toucher qu'à ce qu'on peut embellir », a dit Fénelon. Allons-nous risquer, en « touchant » à notre Choral, pour en découvrir la richesse, l'ordonnance, la perfection de forme et le contenu, de déflorer, dessécher son mystère et sa poésie ? C'est bien plutôt pour les exalter que nous voudrions tenter par une réflexion instruite, et d'ailleurs nourrie d'humilité, d'en célébrer la beauté.

Donc, sans avoir encore ouvert aucun livre autre que notre partition, sans avoir parlé d'aucune règle, mais simplement observé consciencieusement, soit par l'audition réelle — mais la plus féconde — soit par une lecture attentive, nous aurons très vite reconnu la puissante structure verticale des accords en marche, le charme des parties linéaires, également le sens suspensif d'une Dominante, l'événement novateur d'un parcours modulant, la solidité et la signification d'une cadence concluante [4] ! Pour commencer, cela suffit ; la musique a palpité, respiré devant nous, notre sensibilité est entrée en contact avec elle. L'exégèse suivra en son temps.

Premier point à bien identifier : la musique est **mouvement.** Ainsi, ne pas chercher d'abord à la disséquer par petits compartiments, petites trouvailles du premier moment, accord après accord, mais prendre de l'œuvre entière une connaissance générale, savoir d'où elle part, par où elle passe, où elle va... Ainsi se révèlera son plan constructif, qui a sa logique exactement comme la promenade entreprise un jour de congé, lorsque, nos idées bien claires sur le trajet envisagé, et nos cartes en poche, nous avons quitté la maison : lieu de prime abord, la Tonique.

Puis viendra en cours de route la découverte des paysans attirants, les lieux modulants, leurs haltes et leurs cadences. Et en fin de journée, lors du retour au domicile, clés en mains, celles-ci assureront l'ouverture de la bonne porte : fonctions tonales sous-dominantique et dominantique, réintroduisant pour conclure la Tonique de départ, au lieu même où nous l'avions connue quand à commencé l'aventure.

Exemple : Choral 102 de J.-S. Bach. — Ton principal : Sol majeur [5].



Le phrasé d'un Choral est jalonné par des points d'orgue, renseignements désignés sur le phrasé du morceau. Encore ne faut-il pas s'y tromper. A notre avis, le ton **apparent** de Ré [6] — do dièse mesure 3 et 4 — ne clôt pas la phrase, **musicalement,** mais la suspend par une inflexion tonale à peine ébauchée **ver Ré,** aussitôt abandonnée — éloignant donc l'idée d'une vraie modulation accomplie [7]. Auquel cas, le ré du premier temps de la mesure 4, en dépit des apparences, garde sa valeur de Dominante, degré V, en vertu de ce qui le précède immédiatement, en Sol, et de ce qui le suit immédiatement, en Sol aussi. Cela nous engage aussitôt à mettre un grand arc sur les deux phrases réunies, Sol ➢ Sol, 1 - 8, au-dessus des deux liaisons recouvrant séparément chaque membre de phrase, 1 - 4 et 4 - 8, séparés par le point d'orgue. Ex. 1 :

On juge de l'importance de ce point de vue relativement à l'interprétation de cette première phase : pas de long arrêt sur ce premier point d'orgue. **La Musique** dénie à ce do dièse [8] apparemment modulant, une importance plus grande qu'au sens musicalement suspensif de cette respiration, médiane et non finale [9].

Qu'advient-il ensuite :

Nouveau membre de phrase de 9 à 12, avec une modulation cette fois caractérisée, non seulement par une nouvelle altération non passagère — le sol dièse qui dure — mais aussi par un **repos** de trois temps sur la nouvelle Tonique, la, bien amenée par sa Dominante. C'est la première étape d'un paysage neuf. Aussitôt, une nouvelle modulation, aussi complète que la précédente, (mesures 15-16), amène encore un ton nouveau, mi mineur. Chacun de ces membres de phrase a vécu de sa vie propre, dans sa propre couleur, avec sa cadence bien nette.

La fin du morceau, 16-22, qu'il faut considérer sans attendre, pour juger de ce qui la précède, nous ramène en Sol, ton principal, en deux membres de phrase hors de toute équivoque tonale. Il faut donc bien en conclure que la partie centrale modulante, 9-16, constitue en deux phrases l'arche médiane du triptyque — celle qui par son activité tonale opposée aux parties stables en Sol du début, 1-8 et de la fin 16-22, va entraîner aussi une **expression nouvelle** conforme à son sens musical, c'est-à-dire une ou des nuances là où Bach nous a laissé chercher seuls ce que l'analyse harmonique est capable de révéler. Ex. 2 :

Une **forme,** ici ternaire, et **un plan dynamique,** adapté à cette forme, ont été révélés par une vue d'ensemble qui ne s'est encore embarrassée d'aucun détail, mais qui a mis en place les éléments de la démarche **musicale.**

On voit que la structure tonale, relation des tons entre eux, basée sur l'observation des **fonctions** et non sur la seule identification des accords par leurs intervalles — d'accord avec le phrasé des groupements mélodiques — ont suffi à mettre en lumière

l'expression de la musique dans un cadre admirablement équilibré.

Tout ce qu'il conviendrait d'ajouter encore à cette petite étude — le signalement des notes d'ornement [10] : notes de passage, mesures 2, 14, 20 ; mesures 11, le beau retard, 21 la simplicité du matériel employé : accords de quinte et renversements — la perfection de l'écriture : bonnes positions, bonnes doublures, et enfin l'élan et le mouvement inspirés par le titre : « Ermuntre dich » « Réjouis-toi », dépasserait le cadre que nous nous sommes fixé.

Disons pour conclure qu'au-delà des observations musicales qu'elle inspire, au-delà de la pure technique, et hors des abstractions théoriques, l'harmonie nous propose des conclusions élargies : concevoir le détail après l'ensemble, l'ornement comme complément du réel, le mouvement comme élément maître de tout ce qui vit.

Ne serait-ce qu'en un tout petit morceau parfait de vingt mesures, le chef-d'œuvre est toujours une grande leçon de vie. Les somnolences de l'habitude n'y trouvent pas leur place : l'Harmonie est chose vivante ! Mais nos savoirs plus ou moins pauvres, plus ou moins riches, ne sont jamais qu'un premier mot sur le chemin de l'art où tout est d'abord don et grâce.

« Pour bien comprendre un chef-d'œuvre », dit à l'autre bout du monde le vieux maître de thé japonais, « inclinez-vous d'abord bien bas devant lui, et attendez, en retenant votre souffle, qu'il vous parle » [11].

---

1. J.-S. Bach, n° 102 du 371 Vierstimmige Choralgesänge. Ed. Breitkopf.

2. Introduction au langage musical. Ed. de Minuit, 1961.

3. Cf. « De l'analyse harmonique à l'Interprétation », tome II de l'**Harmonie vivante.** (A. Dommel-Diény), introduction p. 13. Ed. Delachaux et Niestlé, Neuchâtel et Paris, 32, rue de Genelle, VIIe.

4. Un minimum de connaissances de solfège est bien entendu requis au départ : Intervalles, Tonalités... Précisons qu'il s'agit du système tonal exclusivement.

5. Il semble nécessaire pour bien suivre cette petite étude d'avoir la musique en mains. Signalons que la musique de ce Choral et son analyse succincte existent dans le tome II de **l'Harmonie vivante,** op. cité.

6. Les majuscules indiquent des tons majeurs, et les minuscules des tons mineurs.

7. Cf. tome I de l'**Harmonie vivante,** p. 196, modulations passagères et modulations définitives.

8. Et même aux degrés cadentiels de la basse.

9. Nous avons depuis la publication du tome II, 1958, révisé notre opinion à propos de la cadence des mesures 3-4, jugée après réflexion non modulante mais suspensive.

10. Redisons une fois de plus l'anomalie, incompréhensible **musicalement** selon nous, qui consiste à repousser l'étude des notes d'ornement jusqu'à la fin du livre, dans tous les Traités d'harmonie.

11. Kobori-Enshiu, **Le Livre du Thé,** par Okakura-Kakuso.

LE « DOM JUAN » DE MOLIÈRE

par Yves HUCHER

Songeant à cet article, je me suis livré à une bien curieuse expérience : j'ai relu l'irremplaçable étude de René Dumesnil, sur le **Don Giovanni** de Mozart (Plon éd. 1955) et je me suis aperçu que bien des vérités, énoncées su l'œuvre du musicien, sont valables pour l'œuvre de Molière, en ce qui concerne les caractères, l'écriture, la valeur et la place très « à part » de ces deux ouvrages.

Et pourtant, tout les sépare à première vue.

« Je ne peux te décrire ce que je ressens. C'est quelque chose comme un vide qui me fait souffrir, une nostalgie inguérissable, un désir jamais satisfait qui ne me laisse pas de répit et que même je sens augmenter de jour en jour. » Ce que Mozart écrivait à Constance, en 1790, jamais Molière n'aurait pu l'écrire — et à qui ? hélas — en 1665.

« Je n'ai jamais dit à une femme « Je vous aime », sans être certain de pouvoir l'aimer assez pour remplir auprès d'elle mon rôle de Sigisbée. (...) Le cœur n'y entrait pour rien, je ne faisais que céder à un caprice et à la puérile vanité de jeter un peu de trouble dans une âme innocente et crédule. » Tel est l'aveu de Da Ponte, librettiste de Mozart tout désigné pour écrire ce **Don Giovanni ;** que nous sommes loin du cœur de Molière qui pourtant composa, déroula et fit chanter d'un piquant accent cet adorable « divertissement » qu'est le II° acte de son **Don Juan.**

C'est pour répondre à une commande qui lui rapporte cent ducats, que Mozart, en 1787, répond aux sollicitations de Biondini, directeur du théatre de Prague, qui voulait une suite au triomphe des **Nozze.** Tout au contraire, c'est pour répondre à l'interdiction de **Tartuffe,** et donner en hâte un spectacle à sa troupe, que Molière écrivit son **Dom Juan.** Pourtant, la suite de l'histoire est identique. Molière comme Mozart connut un échec : **Dom Juan,** guetté par la censure, fut amputé de l'admirable scène du Pauvre ; **Don Giovanni,** pour plaire au public qui ne comprenait pas, fut « retouché » — déjà — Les deux œuvres disparurent de l'affiche après quinze représentations. Il est vrai que c'était à Vienne et que Mozart était d'avance consolé de la froideur des Viennois par les succès de Prague et de Leipzig. Compensation que Molière ne connut ni à la Cour, ni à la Ville et que ne lui apportèrent même pas dans l'avenir les succès ou les triomphes des huit dernières années de sa carrière.

Qu'en est-il aujourd'hui ? Le jugement de la postérité semble avoir réuni les deux œuvres : elles sont considérées comme des « chefs-d'œuvre » qui occupent une place assez indéfinissable : « Dramma gio coso », dit le sous-titre de Mozart, comme pour insister sur les résonnances profondes de sa partition, et non pas — surtout pas — « opéra-bouffe ». « **Le Festin de Pierre** » sous-titre Molière comme pour appuyer sur l'invraisemblance, l'inhumanité, l'aspect parodique de son œuvre la plus humaine (2). Et les deux chefs-d'œuvre, sans cesse oubliés et repris, ont été victimes des pires tripatouillages, des interprétations les plus délirantes, des démentielles attaques de certains metteurs en scène qui affirment la nécessité de « dépoussiérer » les œuvres du passé et croient que leur « génie » rendra vie à ces « languissants vestiges du passé » !!! Pour nous, nous aimons l'un et l'autre et nous aurions grand plaisir à étudier longuement l'un par l'autre .Mais il est temps d'en venir à la « question du concours » : le **Dom Juan** de Molière ! Qu'on ajoute ici autant de fois « Hélas ! » qu'on le souhaite...

Dom Juan est donc une « pièce » en cinq actes et en prose — une prose où abondent d'ailleurs les vers blancs, l'une des plus vivantes, des plus soignées et des mieux adaptées aux caractères. — Cette « pièce », ni comédie, ni tragédie, et pas encore drame, défie toutes les lois du théâtre classique : pas d'unité de lieu (un palais, une campagne au bord de la mer, une forêt, un appartement, une campagne), encore moins de temps ; une action que l'on pourrait croire faite de pièces et de morceaux assemblés à la hâte ; et pas davantage d'unité de ton ou de genre : farce, comédie-ballet sans musique, mélodrame, comédie de mœurs, et de caractères, tragédie douloureuse et déchirante, drame qu'achève le châtiment céleste, Boileau, l'ami fidèle mais aussi le gardien des traditions, dut en frémir !

L'action ? Un grand seigneur abandonne celle qui s'est enfuie d'un couvent par amour pour lui ; poursuivi par les frères de la jeune fille, il échappe provisoirement à leur vengeance, mais ayant fait profession d'hypocrisie, il subit le châtiment céleste. Ce résumé en quatre lignes, ne fait état ni du deuxième acte, ni du quatrième : l'un, gracieux ballet qui nous permet de voir le séducteur en action auprès de charmantes paysannes ; l'autre, le fameux « acte à tiroir » qui nous montre Dom Juan attendant qu'on lui serve à souper et recevant successivement un créancier, son père puis la femme qui l'aime encore. A cet essai de résumé, on peut préférer une définition par chacun des actes : I. « L'abominable maître ». II. Le séducteur.

III. L'athée, homme d'honneur. IV. « Le grand seigneur méchant homme ». V. L'hypocrite châtié.

Cela a au moins l'avantage d'annoncer l'évolution du « héros » dont il faut pourtant cerner le caractère. A la différence de ses « aînés » espagnols qui remettent à plus tard le temps de penser à Dieu et à la mort le Dom Juan de Molière est franchement athée : Dieu et surtout la mort sont les seuls sujets qu'il interdise à son valet. C'est un raffiné, un orgueilleux qui raisonne, et même beaucoup. Habile à plaire sans jamais aimer lui-même, habile à la conquête plus qu'à la possession, habile à ce jeu autant que savant en toutes choses, et affranchi de toute croyance et de toute morale. Il est tout égoïsme, et sa fierté chevaleresque (acte III) non plus que son insolence et sa morgue face à la mort, ne peuvent nous le rendre un seul instant sympathique — et c'est là la grande différence avec le héros de Mozart.

Par contre, Mozart par le truchement de Da Ponte, retrouvera beaucoup des autres personnages de Molière : le Commandeur, Pierrot et Charlotte qui deviennent Masetto et Zerlina, et surtout Elvire, qui garde pour son bourreau une généreuse tendresse où brûle encore la flamme secrète de l'amour. Et enfin, Sganarelle-Leporello : c'est le valet tour à tour complaisant et révolté, audacieux et tremblant, fidèle à qui il juge infâme, fidèle aussi à la place qui doit être bien payée, quand le maître prend le temps (ou quand Dieu lui laisse le temps) de penser aux gages de son valet.

Du « dramma giocoso » ont disparu les frères d'Elvire, le créancier Monsieur Dimanche, et surtout, Dom Louis, cet extraordinaire rôle de père de tragédie, égaré dans la comédie sans que nous en soyons choqués, car il est d'une humanité bouleversante que jamais Corneille ni le théâtre parlé n'ont connu, et que, curieusement, on retrouve dans les rôles illustres de « père noble » que nous offre le théâtre lyrique : dans **Traviata, Manon, Rigoletto,** et bien d'autres.

⁂

Ce ne sont là que quelques indications très sommaires. Nous voudrions terminer en évoquant deux problèmes. Pour les uns, **Dom Juan** est une pièce longuement mûrie, savante progression sous ses apparences multiples, du simple séducteur aimable à l'hypocrite odieux. Pour d'autres, c'est un costume d'arlequin rapidement cousu pour satisfaire aux besoins d'une troupe, où Molière a placé plusieurs scènes soigneusement conservées dans ses cartons (celle de monté d'un dénouement fantastique avec déploiement M. Dimanche par exemple) et qu'il a habilement surmonté d'un dénouement fantastique avec déploiement de « grande machinerie » pour attirer le plus large public. En vérité, nous pensons ceci. Molière, depuis longtemps, était hanté par un personnage à la mode dont ses comédiens le pressaient de leur écrire l'histoire. Survient l'interdiction de **Tartuffe :** Molière hâte ce qu'il méditait et donne, plus tôt et plus vite qu'il n'aurait voulu une œuvre à ses yeux capitale, tout autant que **Tartuffe** qui la précède et le **Misanthrope** qui la suit, en ce qu'il en fait un grand moment de sa lutte contre ce qu'il considère le pire des danger de l'homme, de son bonheur et de l'humanité : l'hypocrisie.

D'où, la seconde question : quelles sont les intentions de Molière ? Elles sont multiples et c'est ce qui fait la diversité, la richesse, la profondeur et la résonance de l'œuvre. Pour comprendre Molière, il suffit de comprendre et de ne jamais oublier, que notre auteur n'est pas né « auteur comique », mais qu'il a vécu trois « rôles » ; l'acteur comique qui s'est ici donné l'un de ses plus beaux rôles, celui de Sganarelle, un directeur de troupe, qui connaissait son premier devoir — dont il abrégea sa vie — : donner des rôles à ses acteurs et du pain à toute sa troupe ; un auteur enfin, assez « de son temps » pour en connaître la sagesse, assez libre pour oser dire « Vous êtes de plaisantes gens avec vos règles », assez « contemplateur » pour donner à plusieurs de ses personnages, avec de simples mots, cette résonance humaine qu'un musicien retrouvera avec le mystérieux pouvoir des sons.

Alors, toute l'œuvre s'explique — si l'on veut « l'expliquer » ! — Elle s'éclaire du rire de Sganarelle, du babil des paysannes ; elle frémit de toute la passion d'une épouse et d'un père, et même de toute la bouillante indignation de jeunes seigneurs attachés à l'honneur de leur sœur ; elle frémit encore de cet amour paternel déçu dans ce qu'il a de plus cher avec son honneur ; elle s'assombrit, cette œuvre, elle s'assombrit et rougoie lorsque le « grand seigneur méchant homme » refuse d'entendre les avertissements que Dieu lui donne par la bouche de ceux qui l'aiment : son valet, son père, sa femme : lorsque le héros tend sa main au Commandeur et sans frémir à son glacial contact, marche vers son destin. (3)

Yves HUCHER.

---

(1) La meilleure édition de travail de **Dom Juan** est celle que mon collègue Lejealle a signée dans les Classiques Larousse dont il était le directeur. Une fois pour toutes, réglons un stupide problème de graphie. **Don** est le titre des nobles en Espagne ; les personnages qui portent ce titre dans l'œuvre sont nobles ; on devrait donc écrire « don ». Mais Molière, à son époque, en fait un terme de respect encore en usage pour certains ordres religieux (de **dominum) ;** il écrivait donc « dom ». On a cru bon, depuis la reprise de l'œuvre au TNP, de remettre... à l'affiche cette orthographe ancienne qui fait contre-sens aujourd'hui.

(2) Cette appellation est évidemment absurde et s'explique par un contre-sens sur le titre des modèles italiens : c'est **L'Invité de pierre** qui serait ici correct **(Il Convitato di pietra).**

(3) Je me rends compte combien cette étude est un simple point de départ. Qu'elle suggère des questions que j'attends et souhaite de la part de mes lecteurs, c'est tout ce qu'il faut lui demander.

En lieu et place de bibliographie, je conseille à tous ceux qui aiment le **Dom Juan** de Molière — et pourquoi pas ? le **Don Giovanni** de Mozart — de relire et de méditer l'admirable **Don Juan aux Enfers** de Baudelaire (Fleurs du mal, XV).

Marc-André BERA

LA PRATIQUE DU MAGNÉTOPHONE EN CLASSE (1)

III

Je n'ai cité mon expérience en exemple que parce que c'est celle que je connais le mieux, ou pour mieux dire parce que c'est la seule que je connaisse, et encore... Le temps nous manque pour réfléchir à ce que nous faisons, et les données nous manquent pour établir des comparaisons avec ce que d'autres font. Même les critiques que l'on peut nous adresser sont peu probantes, parce qu'elles nous paraissent toujours porter à côté. Je me souviens qu'au temps où mes disques sont sortis, d'aucuns ont dit : « Tiens, en voilà encore un qui veut nous apprendre comment il faut faire la classe ! ». Telle n'était pas mon intention, et je ne vois pas pourquoi cette critique vaudrait plus pour une collection de disques que pour un manuel, instrument autrement efficace et envahissant, puisqu'il prétend programmer l'enseignement sur l'ensemble du premier et du second cycle, et sur la totalité du temps pédagogique, devoirs et leçons compris. D'autres on dit : « On n'a pas idée de diffuser sous le sigle de l'I.P.N. des disques d'anglais enregistrés par une voix française ! ». J'appris ainsi qu'il y avait des phonéticiens racistes, ou plus exactement que dix ans de séjour dans le pays, et vingt et un ans d'expériences pédagogiques étaient des références insuffisantes pour qu'un professeur de langue osât se donner en public. Je connais pourtant des chanteurs qui se produisent sur des scènes d'opéra en trois langues, et des vedettes de variétés qui apprennent l'anglais en trois semaines pour élargir leurs ventes. Les mieux intentionnés m'ont dit : « Votre truc peut marcher si c'est vous qui êtes derrière. Avec un autre, cela ne marchera pas ». J'incline à croire qu'ils n'avaient pas tort.

Mais alors, l'ensemble de ces critiques veut dire : a) qu'il est impossible de communiquer une expérience pédagogique à quiconque ; b) que l'enseignement des langues étrangères irait beaucoup mieux s'il était confié exclusivement à des étrangers ; c) que la pédagogie est un art, qui relève des dons personnels et de l'entraînement, ou si l'on veut un mot à la mode, du chamanisme individuel. Nous voici loin de l'emploi du magnétophone en classe, et de la réponse que j'aurais voulu faire à un jeune collègue. On en dirait autant du tableau noir et de la craie.

J'oubliais de vous dire que depuis quelques temps j'ai donné mon magnétophone à mon fils, qui l'a astucieusement branché sur une pendule électrique, pour se réveiller en musique, comme Montaigne. Je découpe mes textes dans le journal de la veille, et je les débite à la voix, quand je ne peux pas les faire polycopier. J'en dicte des extraits, que je fais relire et traduire au besoin. On analyse, on note des phrases, on les transforme, on joue à tous les exercices à la mode, on en discute s'il y a des volontaires, et si le sujet semble intéresser le groupe. L'unité d'enseignement est de plus en plus l'heure de classe et le texte qu'on peut exploiter en une heure. L'absentéisme aidant, et le relâchement général de l'attention, font que l'on est jamais sûr de retrouver les mêmes visages devant soi d'un cours à l'autre. Telles sont les conditions actuelles de l'enseignement, au moins dans les grandes classes. Il faut en tenir compte. Le magnétophone demandait beaucoup de patience de la part du maître, mais aussi des élèves. Tout compte fait, la voix retient mieux l'attention.

Les raisons en sont multiples, et pour certaines bassement matérielles. On entend mal, souvent, dans une classe, à la fois parce que l'acoustique y est mauvaise, parce que les enfants chuchotent ou remuent des chaises, parce que les bruits de la rue ou de la cour de récréation viennent amplifier le bourdonnement intérieur, ou parce que le professeur ne sait pas bien se faire entendre. Mais on entend plus mal encore un magnétophone, dont la fidélité et la puissance sonore sont rarement à la mesure d'une salle de classe normale, s'il s'agit d'un appareil portatif. Ce problème ne peut être résolu qu'en équipant les élèves d'écouteurs individuels ; et pourquoi pas alors de micros ? Nous quittons le niveau du magnétophone pour passer à celui de la salle des langues vivantes à installations fixes, pour ne pas dire le laboratoire de langues vivantes à console et à cabines. C'est un autre problème.

On comprend aussi plus difficilement un enregistrement que la voix humaine, même lorsque l'emploi des écouteurs individuels permet d'en affirmer la perception. La raison en est, me semble-t-il, que comprendre et communiquer sont des opérations globales, qui intéressent

(1) Voir « L'E. M. », n° 184, janvier 1972.

plusieurs sens à la fois, et bien entendu aussi l'imagination, l'intelligence et la mémoire. Le masque du visage n'est pas un simple porte-voix, il porte aussi l'expression, la mimique, et à la différence du masque antique il se modifie et suit les inflexions du texte. Le geste de la main, un dessin au tableau, ou même un mot écrit complètent et au besoin relaient la perception auditive. Enfin, le regard suit la transmission et la réception du message, et permet à la fois un contrôle de la compréhension chez les élèves, et une rectification instantanée, automatique, des multiples facteurs qui interviennent à l'émission : hauteur et volume de la voix, rapidité du débit, au besoin répétition ou fractionnement de la phrase mal comprise. Ce qui se fait si simplement quand on dialogue avec sa classe, se fait avec beaucoup plus de lenteur et de difficulté lorsque la machine est l'intermédiaire obligé.

J'ajouterai enfin un troisième élément qui me paraît capital : c'est la curiosité, ou si l'on préfère la surprise, ou comme on dit en franglais le **suspense** qui combine l'amour du jeu et le goût du risque. Le disque, la bande enregistrée, le programme télévisé existent avant la classe et tout le monde le sait. Le risque est donc réduit à celui d'une erreur de manœuvre (d'ailleurs assez fréquents, mais qui fait simplement rire les élèves) ou d'une panne. Le professeur qui écoute un enregistrement avec ses élèves, ne joue pas le jeu. Pour un peu on dirait qu'il triche. J'ai pu maintes fois constater que la classe écoutait beaucoup plus volontiers un enregistrement, même imparfait, exécuté devant elle et pour elle, qu'une bande réalisée dans les meilleures conditions mais en son absence. C'est un peu comme si le professeur de physique ne faisait jamais d'expériences devant sa classe, ou le professeur de mathématiques de problèmes au tableau. Mais l'improvisation, avec toutes les bavures qu'elle comporte, est encore plus importante pour les langues vivantes, parce que l'essence même de la communication orale est une improvisation libre sur des canevas traditionnels. Réduire l'enseignement des langues à la répétition exacte d'un modèle, c'est oublier cet axiome fondamental de la linguistique : le sujet parlant **invente** autant qu'il **imite.**

IV

Le danger du magnétophone en classe, comme de tout auxiliaire pédagogique, c'est qu'il risque de devenir tyrannique. Il est commode de se reposer sur lui de toutes les servitudes d'un métier qui impose des répétitions incessantes. On pense qu'il va vous soulager la voix, vous libérer pour d'autres tâches. C'est une erreur. D'abord, il requiert une partie de votre attention pour des manipulations délicates. Ensuite, si vous n'y prenez garde, il absorbe de plus en plus de votre temps, non seulement en classe, mais au dehors, pour le repérage des bandes, leur classement, l'écoute de vos enregistrements et de ceux de vos élèves. Enfin, devenu la servante-maîtresse de votre enseignement, il vous entretient dans l'illusion dangereuse qu'il a réponse à tout. Ce n'est pas vrai. Il n'apprend ni à lire, ni à écrire, et combien d'élèves ont besoin du support visuel du texte écrit pour faire des progrès rapides ? Faut-il sacrifier le circuit écriture-lecture et compréhension silencieuse de textes difficiles au circuit audition-phonation et au bavardage dans la langue de tous les jours ? Je suis loin d'en être certain, dans la mesure même où l'un des principaux usages des langues étrangères est de nous ouvrir l'accès à la documentation et à l'information écrite, qu'il s'agisse du journal quotidien ou de publications savantes. Dans le domaine audio-phonique où il est roi, le magnétophone ne donne ses meilleurs résultats que dans des conditions bien précises : travail par petits groupes ou travail individuel, ce qui semble exclure l'utilisation en classe, et conception des exercices telle que la répétition mécanique y cède très tôt la place à des exercices de transformation et d'improvisation. Tout ceci demande qu'on y réfléchisse longtemps et que l'on multiplie les expériences qui ne portent pas nécessairement sur la totalité des élèves d'une classe, ni sur la totalité d'un enseignement. S'il est un domaine où une spécialisation paraît s'imposer, c'est bien celui-là. Peut-être verra-t-on un jour, dans tous les établissements, un « Cabinet des langues vivantes » — ou un club géré par les élèves — comportant un libre-service de la bibliothèque, de la discothèque, et de la filmothèque enrichie des archives des émissions télévisées, à côté d'un laboratoire comportant non seulement des cabines, mais une table ronde pour l'enregistrement des discussions. Ce n'est encore qu'un rêve. S'il se réalise, je formerai en conclusion le vœu que le professeur de français et le professeur de chant et l'animateur des activités dramatiques en soient les premiers et les plus fidèles utilisateurs. Mais je me fais peut-être bien des illusions.

M.-A. BERA.

NOTRE DISCOTHEQUE

par Jean MAILLARD

C'est un programme assez original que nous incitent à entendre les nouveautés de ce mois. D'aucuns penseront que le chauvinisme m'a entraîné à commencer par la MUSIQUE FRANÇAISE, alors qu'en fait, ce sont mon étonnement et mon intérêt devant un choix assez rare qui m'ont simplement guidé.

Nous ferons ensuite un bond dans le temps avec quelques incursions fructueuses chez les CLASSIQUES ALLEMANDS et AUTRICHIENS pour retourner vers un panorama assez inattendu de MUSIQUE ESPAGNOLE. Cette discographie se poursuivra par une brève incursion dans le domaine de la MUSIQUE VOCALE et s'achèvera avec la mention d'un RECITAL. Soit, cinq rubriques d'intérêt multiple, dans lesquelles on trouvera quelques rééditions attendues.

Musique française

Que la présentation d'Alain Périer — dont le style spirituel et les allusions débridées pourraient influencer négativement — n'inquiète point l'amateur rigoriste : les *Six romances* de GABRIEL FAURE (1845-1924) et surtout la grande *Sonate de la majeur* de CESAR FRANCK (1822-1890) révèlent toute leur extraordinaire beauté sous l'archet bien à la corde, au souffle généreux, de Jean-Pierre Wallez, faisant ici équipe avec Bruno Rigutto dont le toucher est particulièrement riche, depuis la douceur nostalgique de l'Allegretto à l'impétuosité de l'Allegro de la *Sonate* du *Pater Seraphicus.* Les violonistes seront heureux de trouver regroupées les *Romances* de Gabriel Fauré, originales comme les célèbres op. 28 et op. 69, ou transcrites par J. Delsart comme les trois pièces de l'op. 17, tout imprégnées du souvenir de Mendelssohn, et datées de 1863. Un très beau disque CLASSIC à recommander (1).

L'éloge d'un maître incontesté comme Aldo Ciccolini serait à la fois banal et outrecuidant : mais il faut répéter sans se lasser la gratitude que suscite cet artiste qui met généreusement un talent remarquable au service de causes peu ou mal connues. J'ai déjà eu l'avantage de souligner la qualité singulière de son répertoire discographique, qui vaut non seulement par la qualité, mais l'éclectisme, la fidélité et la finesse de compréhension avec laquelle il sert la musique. Voici un coffret dont on pourra faire ses délices, en l'occurrence les *Six études pour la main gauche seule op* 135 (1912), l'*Etude en forme de valse op.* 52 *n°* 6 bien connue des professionnels et, surtout, les *Cinq Concertos de piano* de CAMLLE SAINT-SAENS (1835-1921) magistralement interprétés par Aldo Ciccolini et l'Orchestre de Paris que dirige Serge Baudo. Une belle réalisation E.M.I. LA VOIX DE SON MAITRE accompagnée d'une notice intéressante de Pierrette Mari (2).

Ivan Strauss, violoniste, Sacha Vectomotov, cello et Joseph Plenice , pianiste, constituent le célèbre Trio tchèque, dont LE CHANT DU MONDE diffuse en sa collection *Musique de notre temps,* deux interprétations fort belles des *Trios en la mineur* de Maurice RAVEL (1875-1937), dont on appréciera la *Passacaille,* extraordinairement « repensée », et *en mi bémol majeur op.* 2 d'ALBERT ROUSSEL. La prise de son, faite à Paris et confiée à Georges Kisselhoff, est parfaite (3).

Une réédition fort attendue chez E.M.I. LA VOIX DE SON MAITRE est celle de deux concertos de FRANCIS POULENC (1899-1963) : l'exquis *Concert champêtre pour clavecin et orchestre* sur lequel plane le souvenir de Wanda Landowska et les images des coteaux — verdoyants encore en ce temps-là — de Champigny et de Nogent ; et le baroque *Concerto pour deux pianos* composé trois années plus tard, en 1932. Il s'agit, évidemment, d'une gravure de référence, Aimée Van de Wiele étant au clavecin et les créateurs de la seconde œuvre — en l'occurrence le compositeur lui-même et son ami Jacques Février — jouant avec la Société des Concerts du Conservatoire qu'entraîne Georges Prêtre (4).

Il y a quelques mois, nous avions le plaisir de signaler la gravure de la *Symphonie romane* de Widor par Jean Costa au grand Cavaillé-Coll de la basilique Saint-Sernin de Toulouse. Voici maintenant la *Symphonie gothique* du même CHARLES-MARIE WIDOR (1845-1937) avec le splendide Cavaillé-Coll (rév. Hermann et Boisseau) de la cathédrale Notre-Dame de Paris : la tribune la plus prestigieuse de France non seulement par la dignité unique de ce haut-lieu, mais par l'équilibre de l'instrument et son adaptation idéale au vaisseau qu'il anime. Réalisée par l'organiste titulaire de Notre-Dame, Pierre Cochereau, cette précieuse gravure PHILIPS met en évidence la riche palette de l'instrument (106 jeux), restituant les plans sonores de l'œuvre avec une somptueuse magnificence, ou s'attardant en une poétique rêverie plus fréquente qu'on ne pourrait le supposer chez Widor (5).

Une autre fort belle réussite est le concert d'orgue contemporain donné par Jean Guillou chez PHILIPS également. Avec l'éblouissante virtuosité qu'on suppose, Jean

Guillou consacre ce disque à des Français contemporains auxquels il associe, en un délicat hommage, GRAZYMA BACEWICZ (1913-1969), compositeur polonais dont l'*Esquisse* présentée ici ne manque pas d'intérêt. Mais les deux pages de ce programme qui peuvent prétendre vraiment être des « œuvres » sont d'une part, la *Sonate* de MICHEL PHILIPPOT (né en 1925) dont il est difficile de juger au débotté les qualités profondes, et *Mangala,* cosmogonie indienne au programme nébuleux, si l'on peut dire, dans laquelle se révèle un aspect d'ANDRE JOLIVET (né en 1905) à la fois grandiose et strict dans la logique structurelle et la conduite thématique. Composée en 1969, c'est la seconde œuvre du musicien destinée à l'orgue, après l'*Hymne à l'Univers* de 1961. Après elle, les *Luminescences* en deux volets (*Cités de Lumière* et *Cathédrales de l'Univers*) d'Antoine TISNE (né en 1932) étonnent et semblent surtout une démonstration — convaincante au demeurant — des possibilités des grandes orgues Ducroquet-Gonzalès de Saint-Eustache, d'autant que les registrations ont été conçues par Jean Guillou lui-même, ce « monstre sacré » (6).

Ce riche panorama sur un siècle de musique française s'achève avec une anthologie Pierre SCHAEFFER (né en 1910) dans la série *Prospective 2e siècle* PHILIPS-O.R.F.T. Deux pôles dans la production de ce « musicien en devenir » sont constitués d'une part, de réalisations des années 1958-1959) (*Etudes aux objets, aux allures, aux sons animés*), puis *L'oiseau R.A.I.* et la *Suite quatorze,* antérieurs d'une dizaine d'années. Un disque non seulement intéressant par lui-même, mais qui constitue de surcroît un témoignage à la fois historique et esthétique : témoignage d'une imagination riche et aveu des possibilités artistiques limitées de ce champ d'expérience (7).

Classiques germaniques

Poursuivant sa belle *Encyclopédie de l'orgue,* ERATO présente avec sa 31e livraison un fort beau concert du grand BUXTEHUDE (1637-1707) dont Marie-Claire Alain a enregistré onze pages aux orgues Richborn-von Beckerath de Mogeltonder, Frobenius de l'église Sainte-Marie d'Elseneur (Danemark) et Marcussen de Sainte-Marie d'Haelsingborg (Suède). Faisant référence à l'édition de J. Hédar, on y trouve entre autres cinq chorals ornés, un choral-fantaisie sur le *Magnificat primi toni,* la *Toccata en ré mineur,* deux préludes et fugues en mi mineur et fa majeur, *Fugue alla gigue* et la *Canzona en sol majeur.* Ce précieux enregistrement est accompagné, selon les normes de la collection, d'une indispensable fiche technique et historique due à Olivier Alain (8).

JEAN-SEBASTIEN BACH (1685-1750) est parfaitement honoré avec deux nouveautés : d'une part les *Six Suites pour le clavecin seul* B.W.V. 812 à 817, composées en 1721 et mieux connues sous le titre posthume de *Suites françaises,* dû peut-être au fait que le Cantor a inscrit le titre en français en tête de sa partition ; ou bien à cause d'une certaine simplicité latine de l'écriture qui ne laisse pas, dans les deux premières notamment, de faire songer à François Couperin. La structure limpide de ces Suites permet leur utilisation pratique pour l'illustration d'un cours d'Histoire de la Musique. Depuis l'*Allemande* initiale prétendue facile d'interprétation, jusqu'à la brillante *Gigue* qui achève le cycle, l'exécution de Zuzana Ruzickova (*L'Œuvre pour clavecin de J.S. Bach* chez ERATO) est impeccable : nous avons eu déjà le plaisir d'en souligner les qualités (9). D'autres part, une nouvelle version de l'*Offrande Musicale* chez E.M.I. LA VOIX DE SON MAITRE. L'exquise ville de Bach, entre autres fleurons, possède un Orchestre de chambre d'une cohésion et d'une musicalité remarquables, animé par un maître qui nous est cher, Yéhudi Ménuhin. Le catalogue des enregistrements réalisés par ce Bath Festival Chamber Orchestra est important et l'on y apprécie l'intelligente souplesse avec laquelle il restitue, entre autres, les œuvres de J.S. BACH. *L'Offrande Musicale,* dont on connaît les problèmes musicologiques sur lesquels nous n'avons pas à nous étendre ici, est gravée par cet ensemble de chambre dans la version spécialement conçue pour lui par N. D. Bayling. Cette version est musicalement très séduisante et présente des solutions contrapunctiques fort élégantes. On y trouve successivement le *Ricercare à trois voix,* un premier groupe de cinq canons, la *Sonate en trio,* un second groupe de cinq canons puis le *Ricercare à six voix* (10).

Non seulement programme-clef pour l'Histoire de la Musique, mais encore aimable révélation musicale pour beaucoup, voici trois concertos baroques gravés par ERATO sous la rubrique *Autour de Jean-Sébastien Bach.* Autour et tellement près ajouterons-nous, que certain *Concerto en ut mineur* pour clavecin et orchestre, à l'écriture solide, donné ici comme œuvre d'un élève de Bach, JOHANN PHILIPP KIRNBERGER (1721-1783), a

parfois même été atribué au Cantor ! Les deux autres compositions sont de fils BACH : JEAN CHRETIEN (1735-1782) et CARL-PHILIPP EMMANUEL (1714-1788). Du premier, *Concerto pour pianoforte et cordes* en mi bémol majeur op. VII n° 5, plein de charme et, du Bach de Berlin, un somptueux *Concerto en sol mineur* pour *clavecin* conçu en 1740, prémonitoire à plus d'un point de vue, et qui ne laissera pas d'étonner. Ces trois œuvres bénéficient d'une splendide interprétation de Luciano Sgrizzi sur une Neupert-Mercier-Ythier et un Broadwood de 1818. L'Orchestre de Jean-François Paillard reste fidèle à sa tradition de perfection (11).

Ces nouveautés d'Europe Centrale s'achèveront avec deux symphonies de W.A. MOZART (1756-1791) qui s'ajoutent à l'intégrale dont nous avons signalé à diverses reprises la qualité, et que LE CHANT DU MONDE réalise avec l'Orchestre de Chambre de Moscou dirigé par Rudolf Barchai. Se trouvent ici réunies la *Symphonie n° 40* en sol mineur K. 550 et l'italienne petite *Symphonie n° 24* en si bémol majeur K. 182, composée au Printemps 1773. La présentation de Brigitte Massin est intéressante et claire (12).

Musiques espagnoles

Le bel ensemble de disques espagnols que présentent les nouveautés de ce mois implique de les regrouper sous une rubrique particulière. Je voudrais, auparavant, exprimer un regret : celui de ne pas trouver aisément en France les réalisations du plus haut intérêt de la Maison HISPAVOX dans la *Coleccion de musica antigua espanola.* Le critère qui préside au choix des responsables est l'authenticité maximum, d'où un rigoureuse sélection, des transcriptions musicologiques sérieuses, un souci de la vérité des timbres, une interprétation à la fois vivante et consciente de ne pas devoir forcer l'intérêt de l'auditeur et, par surcroît, une gravure très soignée. Dix disques sont actuellement disponibles, depuis les *Cantigas* d'Alfonso X el Sabio jusqu'à Juan Cabanilles, chez HISPAVOX S.A., Torrelaguna 102, Madrid 17.

Le Livre d'Or d'O.R.T.F.-France Culture — fondé en 1959 par Guy Erismann — propose en collaboration avec LE CHANT DU MONDE une *Anthologie de la musique espagnole pour guitare,* par le jeune artiste Ramon de Herrera, élève d'Emilio Pujol, Narciso Yepes et Alexandre Lagoya. On aime retrouver dans son style quelques-unes des qualités rares du premier de ces maîtres. Je ne suis pas en mesure de juger de la réalité historique de ces pièces par rapport à la guitare. Elles sont, en fait, des transcriptions de pages destinées au luth, à la vihuela, voire à l'orgue ou au chœur, selon un procédé courant à l'époque. Mais l'intérêt est soutenu de ces compositions de DOM LUIS MILAN (1500-1561), ALONSO MUDARRA (ca. 1520-1580), LUIS DE NARVAEZ (milieu XVIe siècle) et ENRIQUEZ DE VALDERRABANO (ca. 1500-1557). On y trouve des *differencias, gallarda, romanesca, pavana, fantasia, villanesca* et autres compositions caractéristiques (13).

PHILLIPS signe également une anthologie espagnole très séduisante dans la collection TRESORS CLASSIQUES. L'âme de ce concert est Rafael Puyana qui donne une musicale et fort éblouissante interprétation du *Concerto* de MANUEL DE FALLA (1876-1946), au cours duquel son clavecin dialogue avec un excellent groupe de solistes conduits par Charles Mackeras. Cette face est complétée par des pages particulièrement intéressantes du compositeur cubain d'origine espagnole JULIAN ORBON (né en 1925), élève d'Aaron Copland et de José Ardévol, et dont on appréciera la fine sensibilité dans ses transcriptions de *Trois cantigas d'Alphonse le Sage* (*Tres Cantigas del Rey*) qu'il vêt d'une parure instrumentale réunissant le clavecin et le quatuor à cordes (London Symphony String Quartet), et dans lesquelles le soprano souple et expressif d'Haether Harper révèle toute sa beauté. La seconde face est consacrée à des maîtres espagnols des XVIe et XVIIe siècles : un *Tiento* de Francisco CORREA DE ARAUXO (ca. 1575-1663) et des pièces diverses de Bartholomé de SELMA Y SALAVERDE, « sonneur de basson de Son Alt. Sérén. Léopold, duc d'Autriche », publiées en 1638 (14).

Les amateurs de *cante flamenco* se réjouiront de voir clore cette rubrique espagnole avec un concert de grande classe de l'Ensemble Romero, « la famille royale de la guitare espagnole » : chants et danses caractéristiques avec Raul Martin, Angel Martin, Isabel Martin et Maria Victoria. Les notices qui accompagnent ces disques PHILIPS de la série UNIVERSO, dont le but est de présenter la musique dans son temps et son milieu social, sont parfois déroutantes et se rapportent de loin au sujet. C'est le cas ici (15) ; les images représentant « Charles V » et un « lansquenet de 1510 » sont également inattendues.

Musique vocale

Je vois avec l'intérêt que permet l'autocritique, reparaître HARMONIA MUNDI un disque de monodies médiévales dont j'avais naguère, avec Maurice Ohana, établi le programme. Une face est consacrée à dix *Cantigas de Santa Maria* d'Alphonse le Sage (1230-1284), magnifiquement interprétées par José-Luis Ochoa, et que Maurice Ohana livre comme de véritables cantilènes grégoriennes, ce qui est un point de vue esthétique fort plausible. Il est d'ailleurs amusant de mettre en parallèle la vision d'autres *cantigas* par Julin Orbon, dont j'ai parlé plus haut. La face consacrée aux troubadours est interprétée par Louis-Jacques Rondeleux, excellent chanteur, maître d'une belle voix de baryton qui s'accommode cependant peu de ce répertoire car elle manque de simplicité, de spontanéité. C'est une belle voix « posée » selon une technique qu'il eut fallu savoir oublier en l'occurrence : j'en avais alors fait la remarque à Stéphane Caillat, responsable de la réalisation. Quant au programme, il suit à peu près la variété d'auteurs, époques, genres et formes que je présente dans mon *Anthologie de troubadours* dont je puis plus aisément parler du fait qu'elle se trouve épuisée. Un soutien instrumental — que je me suis efforcé de réaliser le plus discret possible — est assuré par Roger Lepauw (vièle) et Serge Depannemaker (batterie). Je pense honnêtement que ce disque peut rendre de réels services, car il est représentatif de la lyrique occitane courtoise dans presque tous ses aspects, de ses débuts à son ultime souffle à la fin du XIIIe siècle, ainsi que de la poésie mystique galaïco-portugaise de la même époque. Le lecteur voudra bien corriger dans mon texte de présentation des œuvres de troubadours, à la 4e ligne « qui chantèrent *de la fin du XIe* à la fin du XIIIe siècle » ; en dernière page de la pochette, onzième ligne de la colonne de gauche, il faut évidemment lire *variété* et non « vérité ».

La collection CLASSIC « Historic » (!) consacre un disque à un concert au Vatican, par les Chœurs de la Cha-

pelle Sixtine sous la direction de Domenico Barolucci. Il s'agit d'un programme fort éclectique s'étendant du XVe au XXe siècle avec Josquin DES PRES, dont les dates sont ici assurées (1442-1527) : son *Ave Maria* jouit d'une interprétation honnête. Suivent des pages de PALESTRINA (1525-1594), CRISTOBAL DE MORALES 1500-1553), LUCAS MARENZIO (1550-1599) (deux *Laudi* anonymes du XVIe siècle (de l'Oratoire de Philippe de Neri ? peut-être d'ANIMUCCIA), puis des compositions modernes : le *Cantate Domino* de LORENZO PEROSI (1872-1956) et une *Sequenza natalizia* de l'actuel chef de chœurs, DOMENICO BARTOLUCCI (né en 1917) dans laquelle la tradition de portandos, d'effets vocaux particuliers à cette formation néanmoins illustre — proprement insupportables pour certains dont je suis ! —, permet aux chanteurs de s'en donner « chœur joie » ! L'enregistrement, réalisé en public conserve, « par souci d'authenticité », les applaudissements et les bruits ambiants (17).

***

Publiée par CLASSIC, le *Récital n° 1* de Maxence Larrieu accompagné au piano par Bruno Rigutto sera un régal pour tous les flûtistes ou amateurs de flûte. Les musiciens feront la moue devant des arrangements un peu suspects. Nous allons de la *Fantaisie hongroise* de FRANZ DOPPLER (1821-1883) — que la notice fait malencontreusement mourir à douze ans — à la populaire *Hora staccato* de DINICU, en passant par des pages de P.A. GENIN (*Fantaisie sur Carmen* de G. Bizet, *Carnaval de Venise*), de NICOLAS RIMSKY-KORSAKOV (*Le vol du bourdon*), des arrangements de BEETHOVEN (*Romance en fa*) et DEBUSSY (*Danse de la poupée*). Non, le musicien sera plus attiré, même comblé, par la *Scène des Champs-Elysées* de l'*Orphée* de CLUCK (1714-1784) et la *Fantaisie op.* 79 de GABRIEL FAURE (1845-1924), œuvres admirablement servies par le flûtiste le plus équilibré, peut-être, de l'Ecole française contemporaine. C'est un disque CLASSIC (18).

CATALOGUE

(1) **C. FRANCK** - Sonate piano-violon.
G. FAURE - Romances piano-violon.
30/33 CLASSIC - 991.092 A

(2) **C. SAINT-SAENS** - Cinq concertos pour piano et orchestre. Etudes pour la main gauche - En forme de valse.
Coffret 3 × **30/33 E.M.I. LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 165.11321 A**

(3) **M. RAVEL** - Trio pour piano, violon et violoncelle
A. ROUSSEL - Trio op. 2 en mi bémol majeur.
30/33 LE CHANT DU MONDE LDX 78 494 GU

(4) **F. POULENC** - Concert champêtre p. clav. et orchestre. Concerto pour deux pianos et orchestre.
30/33 EMI. V.S.M. CVL 1737

(5) **C.M. WIDOR** - Symphonie n° 9 pour orgue, « Gothique ».
30/33 PHILIPS TRESORS CLASSIQUES S 6504 027

(6) **L'orgue du XXe siècle.**
A. JOLIVET (Mangala), **M. PHILIPPOT** (Sonate), **A. TISNE** (Luminescences), **Grazyna BACEWICZ** (Esquisse).
30/33 PHILIPS TRESORS CLASSIQUES S 6504 039

(7) **Prospectives XXIe siècle.**
P. SCHAEFFER - Etude aux objets - Etude aux allures - Etude aux sons animés - Etude de bruits - L'oiseau R.A.I. Suite quatorze.
30/33 PHILIPS - 6521 021

(8) **L'Encyclopédie de l'orgue 31 (L'orgue nordique).**
D. BUXTEHUDE - Onze pièces pour orgue.
30/33 ERATO EDO 231 A

(9) **J.S. BACH** - L'œuvre pour clavecin (7-8).
Les Suites françaises BWV 812 à 817.
2 × 30/33 ERATO 9036/37 GU

(10) **J.S. BACH** - L'Offrande musicale.
30/33 EMI. V.S.M. C 061-01181

(11) **Autour de J.S. Bach.**
J.C. BACH - Concerto pour pianoforte et orch. op. VII n° 5.
C.P.E. BACH - Concerto pour clavecin et cordes en sol mineur.
J.P. KIRNBERGER - Concerto p. clavecin et orch. en ut mineur.
30/33 ERATO STU 70 670

(12) **W.A. MOZART** - Symphonie n° 24 en si b. maj. K. 182.
Symphonie n° 40 en sol min. K. 550.
30/33 LE CHANT DU MONDE LDX 78497 GU

(13) **Le Livre d'or de France-Culture O.R.T.F.**
Anthologie de la musique espagnole pour guitare au XVIe siècle (pages de **LUIS MILAN, ALONSO MUDARRA, L. de NARVAEZ, D. PISADOR, E. de VALDERRABANO, M. de FUENLLANA, E. DAZA.**
30/33 LE CHANT DU MONDE STE. 1003 (Mono.)

(14) **M. de GAAL** - Concerto pour clavecin, flûte, hautbois, clarinette, violon et violoncelle.
J. ORBON - Tres Cantigas del Rey.
Œuvres du XVIIe siècle **(SELMA Y SALAVERDE, F. CORREA DE ARAUXO).**
30/33 PHILIPS S. 6505 001

(15) **Soirée Flamenco** - Sevillanas - Malaguena - Rumba, Bulerias - Alegrias - Zapateado - Caracoles - Sevillanas - Tanguillos.
30/33 PHILIPS UNIVERSO SERIES 6582 002

(16) **TROUBADOURS** - Chants de **RAIMON DE MIRAVAL, GUIRAUT RIQUIER, BERNART DE VENTADORN, FOLQUET DE MARSELHA, MARCABRU, GAUCELM FAIDIT, PIERE VIDAL, GUIAHEM AUGIER NOVELLA, MONGE DE MONTAUDON** et Cantigas d'**ALFONSO EL SABIO** (XIIe - XIIIe siècles).
30/33 HARMONIA MUNDI - HM 566 A. GU

(17) **Concert au Vatican - JOSQUIN DES PRES** (Ave Maria).
Chœurs de **PALESTRINA, C. de MORALES, L. MARENZIO, L. PEROZI** et **D. BARTOLUCCI.**
30/33 CLASSIC « HISTORIC » 920353 T MO. STE.

(18) **Récital n° 1** - Maxence LARRIEU accomp. par Bruno RIGUTTO.
30/33 CLASSIC 991 068 A MO. STE.

EVOLUTION MUSICALE DE LA JEUNESSE

LES MUSIGRAINS (pour jeunes de 12 à 17 ans) - Jeudi 13 avril à 14 h 30 - Théâtre des Champs-Elysées

MUSIQUES INFLUENCEES PAR LE JAZZ

Œuvres de Gershwin, Satie, Ravel, Stravinsky, Milhaud.

Présentation : Jean-Pierre ARMENGAUD.

Orchestre des Concerts LAMOUREUX.

Direction : Robert BLOT.
Soliste : Claude-Erik NANDRUP.

CYCLE PREPARATOIRE AUX MUSIGRAINS (pour enfants de 8 à 12 ans) : jeudi 20 avril à 14 h 30, 16 h et 17 h 30 - Théâtre des Champs-Elysées.

MAITRE GUILLOT OU LE MEUNIER SURPRIS

Opéra-Comique d'Henri Verdun composé pour les Musigrains.

L'ÉDUCATION MUSICALE EN ANGLETERRE

par R. R. ROBERTS

A. — **Reconnaissance officielle de la Musique.**

Les Ecoles :

En Angleterre et le Pays de Galles, la responsabilité pour les programmes des écoles d'état appartient aux autorités locales. L'unique matière exigée par la législation nationale, pour toutes les écoles est l'éducation religieuse. Par conséquent, la musique, comme la plupart des autres matières, n'est pas obligatoire dans l'enseignement, mais en pratique elle trouve sa place dans la plupart de nos écoles.

Il en résulte, par le contrôle local des programmes et par le fait que les autorités confèrent une grande liberté à ce sujet aux directeurs des écoles, que l'étendue et l'importance de la place occupée par la musique varient sensiblement d'une école à l'autre. Le nombre d'heures qui lui sont consacrées est généralement fixé par le directeur de l'école. Le contenu de la matière et les méthodes d'enseignement sont souvent sous la responsabilité du professeur lui-même. Il n'est donc pas difficile de comprendre qu'il en résulte une grande variété dans les réalisations, mais qu'il existe toute de même quelques modèles précis de continuité.

Ils sont dûs à des raisons variées. Il y a l'acquisition d'idées pendant les études initiales et, plus tard, par la lecture de publications et la participation à des cours. Une autre explication de la fonction des autorités locales et de celles du gouvernement central va également aider à comprendre la raison de certaines règles dans la variété.

La plupart des autorités locales désignent un ou plusieurs officiels pour aider au développement du sujet dans les écoles de la région. Ils sont généralement appelés conseillers, parfois organisateurs, moins souvent inspecteurs. De nombreuses autorités locales emploient également un nombre de professeurs instrumentaux dont chacun donne des leçons dans plusieurs écoles. La plupart des autorités organisent des cours pour leurs enseignants et nombreuses sont celles qui ont des centres musicaux constants.

L'autorité gouvernementale principale est le Ministère de l'Education et des sciences. Ainsi qu'il a été dit plus haut, il n'exige pas légalement l'inclusion de la musique dans les programmes et ne précise pas le contenu et les méthodes de l'enseignement. Toutefois, on trouve de nombreuses preuves de son intérêt en la matière et de son influence. Un des ministres est chargé de la responsabilité pour les Arts. Comme pour les autres matières, il y a des inspecteurs scolaires spécialisés en musique. On leur alloue différentes parties du territoire et ils travaillent généralement en collaboration avec les conseillers locaux. Néanmoins, leur responsabilité est engagée envers le Ministère et non envers les autorités locales. En complément au travail local de ses inspecteurs, le Ministère encourage le développement du travail dans les écoles par des publications de toutes sortes. Parmi celles concernant la musique, il y a eu ces dernières années : la Musique dans les Ecoles (1969), un Bulletin de Construction concernant les locaux pour la musique et le théâtre (1966) et un résumé d'une enquête sur la Musique et les Jeunes (1967).

Le Ministère organise également des cours pour les professeurs et autres personnes occupées dans le domaine de l'éducation.

Récemment, l'établissement d'une autre organisation a eu une importante influence sur le travail scolaire. C'est le « School Council » (Conseil Scolaire) qui, tout en étant parrainé par le gouvernement central comprend des représentants de tous les domaines du service de l'éducation : professeurs des écoles, collèges et universités, conseillers, administrateurs, inspecteurs, etc... Le Conseil encourage la recherche et se réserve la surveillance des programmes, méthodes d'enseignement et examens scolaires. Parmi les comités de ce Conseil, il y en a un destiné exclusivement à la musique.

Parmi les écoles indépendantes du système national, il y en a qui ont su construire une forte tradition de musique et d'autres, telles que les écoles de « cathédrales » dont les élèves traitent entièrement ou partiellement de sujets musicaux. L'une des plus notables est probablement l'« Ecole Menuhin » où les enfants consacrent la moitié de leur temps à la musique. Le fait que ces écoles sont indépendantes du système d'état n'exclut pas la recon-

naissance officielle et souvent, le prix de scolarité de l'élève est payé par les autorités locales.

La musique trouve une place d'importance variée dans les institutions au-delà du niveau scolaire. Dans certains collèges techniques et collèges pour l'éducation supérieure, un cours non-spécialisé est offert comme partie des études libérales ou générales. Toutefois, dans certains de ces collèges, il y a des départements musique bien établis qui offrent des cours conduisant à un diplôme ou à des examens de licence. Il y a des départements Musique dans presque tous les collèges d'éducation-établissements pour la préparation des professeurs. Il y a 8 collèges de musique qui peuvent prétendre à une reconnaissance officielle et il y a des départements Musique dans la plupart de nos universités.

B. — **Aspects importants et dignes d'attention.**

L'aspect le plus important de l'éducation musicale en Angleterre et en Pays de Galles est probablement le développement de la pratique instrumentale. Ceci est un phénomène récent de croissance — depuis la dernière guerre — et il devient évident par le nombre et la qualité des orchestres de jeunes. Certains prétendent que ce phénomène est accompagné d'un déclin dans le niveau des chorales. Ceci est matière à caution et il y a certainement des écoles en nombre appréciable où les meilleures traditions du chant choral sont toujours maintenues.

L'un des aspects les plus dignes d'attention dans l'éducation musicale d'Angleterre et du Pays de Galles, sinon le plus digne, est la création de possibilités pour le travail créateur dans la musique particulièrement dans les écoles élémentaires.

C. — **Besoin d'amélioration.**

Le domaine qui aurait le plus grand besoin d'amélioration est celui du deuxième cycle de l'éducation, c'est-à-dire les écoles contenant des élèves entre 11 et 16 ans et plus. On y trouve souvent un manque de locaux appropriés, d'équipement et de temps ainsi que du sens des réalisations dans le programme offert par de nombreux professeurs. Il y a de notables exceptions, mais, en général, il y a un grand besoin d'une réforme du travail dans les écoles secondaires (voir alinéa G). Dans ce même ordre d'idées, il y a un besoin parallèle pour l'amélioration de la formation des professeurs.

D. — **Développement d'intérêt international.**

Le développement du travail créateur tel qu'il est actuellement pratiqué, surtout avec les enfants des écoles élémentaires, devrait être le sujet du plus grand intérêt international. On peut y associer le développement d'une série d'instruments appropriés par l'un de nos conférenciers de collège qui est musicien en même temps qu'artisan, du matériel cinéma et également certaines publications récentes.

Il se peut que des enregistrements de certaines exécutions d'orchestre par des ensembles de jeunes puissent intéresser les membres d'autres pays.

E. — **Associations professionnelles.**

Il est impossible de fournir ces informations sous forme de statistique. Nous avons de nombreuses sociétés et organisations mais manquons — à mon avis — d'une coordination des intérêts ce qui semble avoir été fait aux Etats-Unis (MENC).

F. — **Préparation des professeurs.**

Les professeurs des écoles élémentaires viennent principalement des collèges d'éducation et suivent d'habitude des cours de trois ans. A peu près 4 % parmi eux ont étudié la musique comme matière principale, mais, beaucoup plus sont ceux qui ont reçu une certaine instruction pour son enseignement.

La majorité des professeurs de musique dans nos écoles secondaires viennent de collèges de musique et d'universités. Les cours conduisant à une licence ont une durée normale de trois ans et, jusqu'à ces derniers temps, conféraient le titre de professeur qualifié. A partir de cette année, toutefois, une année en plus de la préparation pour enseignants, sera nécessaire pour ceux qui se destinent à l'enseignement dans les écoles élémentaires et la même exigence sera faite à ceux qui désirent enseigner dans les écoles secondaires après 1973.

Les musiciens qui ne sont pas qualifiés de la manière décrite plus haut, sont admissibles, dans certains cas, pour un emploi d'« instructeur ». Ce degré se place en-dessous de celui d'un professeur qualifié et d'habitude — quoique pas exclusivement — produit une rémunération inférieure. Ceux qui entrent, le plus souvent dans cette catégorie, sont des instrumentistes, par exemple : ex-membres d'un orchestre qui, pour différentes raisons, n'ont pu suivre une préparation réelle d'enseignants.

G. — **Autres commentaires.**

Un match de football de très bonne qualité offre une analogie utile avec la scène générale de l'éducation musicale. Sur le champ, il y a 22 joueurs, payés pour jouer au football de la meilleure qualité. Autour d'eux, il y a, peut-être, 100 000 spectateurs. Ces derniers sont suffisamment intéressés pour s'y trouver, ils connaissent les règles du jeu et ils réagissent conformément à une belle partie ou à un mauvais spectacle. A cette occasion, ils sont spectateurs, mais à d'autres, ils seront heureux de participer à une partie, eux-mêmes, à de différents niveaux d'efficacité. Nous avons nos joueurs et nos foules en musique. Ils ne peuvent être facilement identifiés pendant leurs années scolaires, mais, leur place ultime — sur le champ ou autour de lui — dépendra, en grande partie, de ce qui leur arrivera à l'école. En Angleterre et en Pays de Galles, nous avons récemment augmenté les possibilités données au développement du talent jusqu'à un niveau professionnel ou d'amateur doué. Nous avons encore un long chemin à parcourir dans cette direction, mais, à mon avis, la partie la plus importante est celle destinée à la foule. Ceci est un problème mineur dans les écoles élémentaires, moins que dans les écoles secondaires et j'espère que cet aspect de notre travail recevra l'attention désirée dans nos discussions internationales.

L'ÉDUCATION MUSICALE EN ARGENTINE

COMMUNICATION PREPAREE

par Rodolfo ZUBRISKY, Argentine

Ont collaboré à cette communication :

Violeta H. de Gainza, Graciela Patino de Copes, Marta Giovannini, Amelio Foglia de Ruiz, Vida B. de Aizenwasser et Patricia Stokoe.

Réponse à la question A.

L'éducation musicale comprend tous les niveaux des différents cycles d'enseignement, comme suit :

1) **Cycle Pré-scolaire.** — Entre les mains de professeurs spécialisés, en quatre classes par semaine, de trente minutes chacune. Ceci n'exclut pas que des enseignants de maternelles ainsi que des professeurs spécialisés donnent, journellement et pendant les activités de l'enfant à l'école, un enseignement musical supplémentaire à celui des classes spéciales.

2) **Cycle primaire.** — Dans les écoles à mi-temps, il y a trois classes d'une demi-heure par semaine, dans les écoles à plein temps, deux classes d'une heure et une d'une demi-heure par semaine, dans toutes les classes, à quoi s'ajoute la formation de chœurs et de groupes instrumentaux dans le cadre d'activités scolaires spéciales.

3) **Cycle secondaire.** — Deux leçons obligatoires par semaine, d'une heure chacune, quoiqu'il soit nécessaire de remarquer qu'en ce moment, des changements profonds sont préparés dans la totalité du système, changements qui apporteront des résultats bénéfiques à l'éducation musicale de ce niveau.

4) **Cycle supérieur.** — Ce cycle est tenu dans les Ecoles Musicales Supérieures qui sont subordonnées aux Universités Nationales, dans les Collèges et Conservatoires de Musique Nationaux et Provinciaux qui appartiennent au Ministère de l'Education, dans les Conservatoires Municipaux et dans les Institutions privées reconnues dont nous voulons mentionner le nom : le « Centre des Etudes Musicales Supérieures de l'Institut Di Tella », « L'Ecole de Musique de l'Université Catholique », « L'Institut Santa Anna », « L'Université de Salvador », « L'Institut de la Faculté du Comité Supérieur d'Education Catholique », « le Collegium Musicum », etc...

Pour l'admission au Collège de Musique de l'Université de La Plata, il est nécessaire d'obtenir un High School Certificate (baccalauréat) et de passer un examen d'admission dans le secteur respectif.

A la fin de quatre à six ans d'études, des titres de professeur supérieur de composition, chant, direction d'orchestre, orgue, piano, violon, violoncelle, guitare, histoire de la musique et éducation musicale sont conférés.

Cette Ecole Supérieure possède une structure très spéciale et des caractéristiques qui la placent en une position privilégiée, peut-être unique en notre pays, étant donné qu'il s'agit d'un Institut dans lequel l'enseignement est donné en trois cycles nommés :

1) Fondamental, d'une durée de trois ans.

2) Bachelier ès Art (Bachillerato Artistico) de six ans.

3) Supérieur, de 4 à 6 ans.

Le conservatoire National de Musique « Carlos Lopez Buchardo » confère un premier titre de Professeur National de Musique après des études des sept ans, divisées en deux cycles de quatre et trois ans respectivement, pendant lesquels on étudie des sujets fondamentaux et complémentaires. Les futurs enseignants sont préparés par l'observation et la pratique dans les différents niveaux : pré-scolaire, primaire et secondaire, dans les établissements officiels.

Les éléves reçus peuvent ensuite entrer au « profesorado supérior » (enseignement superieur) où ils peuvent obtenir le titre le plus élevé. Ce cours qui a une durée de trois ans comprend la didactique, la méthodologie et la psychologie générale ainsi que la spécialisation en musique combinée avec des sujets techniques.

Le conservatoire Municipal de Musique « Manuel de Falla » confère à la fin de sept années de cours supérieurs, le titre de Professeur de Culture Musicale, avec spécialisation en instrument, chant et direction de chœurs. Pour ceux qui prennent un deuxième cours supérieur de trois ans, il y a le titre de Professeur Supérieur de Musique pour chant, piano, orgue, harpe, guitare, violon, alto et violoncelle. Pour les carrières de composition et de direction d'orchestres, les études sont prolongées de deux ans.

Tous ces cours comprennent, à part les sujets principaux, d'autres cours complémentaires, divisés en trois groupes : technique-artistique,intégration culturelle et philosophico-pédagogique. Les Conservatoires Provinciaux « Gilardo Gilardi » à la Plata et «Juan José Castro » à La Lucila (les deux dans la province de Buenos-Aires) sont particulièrement remarquables pour l'importance qui est donnée à la formation de professeurs qualifiés pour l'éducation musicale.

Réponse à la question B.

La création de la Société Argentine pour l'Education Musicale, section argentine de l' I.S.M.E. dont l'activité a été prouvée par sa collaboration au Premier Congrès de l'Education Musicale de l'Argentine du Nord-Est, tenu à Tucuman en 1967, à la troisième Conférence Inter-américaine, tenue à Medellin, Colombie, en mars 1968, au premier Congrès Uruguayen d'Education Musicale à Piriapolis, Uruguay, en janvier 1969, l'organisation de la première Rencontre d'Education Musicale du 14 au 19 juillet 1969 à Buenos-Aires, sous la présidence du Secrétariat Municipal de la Culture, l'allocation de trois cents bourses destinées aux séminaires et cours, tenus en présence de spécialistes internationalement célèbres

tels que Edgar Willems, Marguerite Criptier, Allen Britton, Cora Bindhoff, Donald Shetler et bien d'autres dont les contributions ont transformé les critères de l'enseignement de la musique sous tous les aspects de son enseignement. Le concours doté de prix importants offerts par des maisons musicales pour les meilleurs chants scolaires et travaux écrits, le contact permanent avec l'I.S.M.E. qui a son siège principal à Santiago du Chili, la Division de Musique de l'Union Panaméricaine avec siège à Washington, le Conseil International de la Musique de l'UNESCO et les conseils donnés par les éditeurs de musique, tout cela a dépassé les frontières de notre pays.

Tous ces aspects prouvent que les activités de la « Société Argentine d'Education Musicale » l'ont transformée en une des organisations à la tête de l'Amérique du Sud.

Le travail efficace et digne d'éloges des inspecteurs et professeurs de musique du « Conseil National de l'Education », dans la capitale autant que dans les provinces, a abouti à augmenter considérablement le nombre de chœurs, groupes folkloriques et instrumentaux dans le cadre des écoles, à un niveau élevé et prometteur.

L'aide du Ministère de l'Education dans la province de Buenos-Aires, par la « Direction de l'Enseignement Artistique » pour les huit Conservatoires qui en dépendent.

La contribution des instituts privés d'enseignement, expériences et innovations dans le domaine de l'enseignement musical dont le « Collegium Musicum » de Buenos-Aires doit être particulièrement félicité et qui, en 22 ans de travail constant, a ouvert des chemins nouveaux pour l'éducation musicale des enfants, des jeunes et des adultes ainsi que pour la préparation des professeurs.

La danse éducative, connue sous le nom d'expression corporelle, a été pratiquée et développée depuis quelques années dans des centres privés de danse et d'enseignement musical. Grâce à ses qualités généralement reconnues comme éducatives et de formation, cette activité commence à être reconnue comme une activité essentielle devant être incluse dans les programmes scolaires. Toutefois, cela n'a été fait, pour l'instant, que dans de rares écoles ou institutions nationales.

Réponse à la question C.

La nécessité de :

1) Créer des écoles de musique et des écoles avec musique afin de :

a) fournir une formation musicale solide par le moyen de l'enseignement instrumental individuel et en groupes ;

b) encourager, selon les besoins actuels, un meilleur emploi des jeunes talents ;

c) stimuler la pratique du chant et de la musique en groupe, chœurs et orchestres.

2) Juger les théories nouvelles et l'application de l'enseignement musical selon les réalités nationales, les nécessités du présent et les perspectives de l'avenir.

3) Adapter la méthodologie pédagogique, basée sur les résultats obtenus dans le cadre des sciences générales didactiques et pédagogiques.

4) Examiner les méthodes de préparation des professeurs et trouver une solution logique au problème de cette préparation sous un double aspect : musique et pédagogie.

5) Etablir une base philosophique solide pour les programmes d'éducation musicale, sur les fondements de l'art, de la musique et de la culture avec le but de les adapter aux besoins et à la transformation du monde moderne.

6) Rendre évidente l'importance de l'éducation musicale dans la société contemporaine de notre pays en tant qu'une des plus grandes options de notre temps.

7) Créer un Institut ou Centre de Formation Pédagogique d'Art, essentiel pour la formation de pédagogues.

8) Re-examen du matériel d'enseignement de tous les cours spéciaux pour enseignants et ratification de leurs méthodes, en collaboration avec les professeurs.

9) Rénovation de l'éducation auditive et rythmique.

10) Obtenir l'application des renseignements de base qui permettront la connaissance des possibilités d'éducation musicale de chaque province, par le moyen de plans, recherches et statistiques indispensables pour la formulation et l'harmonisation des plans futurs en vue de l'amélioration, de la préparation et de la modernisation des professeurs de musique.

11) Adaptation de la méthodologie dans le but de faire de la musique — stimulation morale et esthétique — un instrument constructif de l'éducation authentique et intégrale de la société.

12) Elimination des taxes de douane qui doublent le prix de l'importation des instruments, cordes, ouvrages didactiques, etc., dans la presque totalité de l'Amérique du Sud. (Ce fait a été, déjà, signalé pendant le séminaire d'Ann Arbor en 1966).

13) Encourager la publication de livres d'enseignement et disques pour les enfants.

14) Reconnaître la nécessité de renforcer les sections de l'I.S.M.E. dans le monde entier, ces dernières formant l'organisation idéale pour le développement de la « position » des objectifs de la profession, à n'importe quel niveau ou domaine de la spécialité.

Réponse à la question D.

La maturité à laquelle sont arrivés les professeurs d'éducation musicale, professionnellement, insoupçonnée jusqu'à il y a peu de temps, manifestée partout par le moyen de l'application de méthodes bien connues telles que celles de Orff, Martenot, Willems, Dalcroze, Susuky, etc...

L'expérimentation de ces méthodes, sans discrimination, dans le désir réel de trouver des solutions, tenant compte des idiosyncrasies de l'enfant argentin.

Le travail de recherche commencé par un groupe de pédagogues de premier rang, avec leurs propres caractéristiques, ayant déjà atteint une position importante dans les régions de l'Amérique Latine.

L'application de l'enseignement de la musique dans des écoles spéciales pour enfants handicapés, sous-normaux ou d'un mauvais équilibre émotionnel.

L'apparition d'un nouveau système d'enseignement en Amérique Latine, basé sur l'application de la musique dans le traitement d'êtres retardés physiquement ou psychologiquement : Thérapie Musicale.

La création de l'Association Argentine de Thérapeutique Musicale, première organisation en Amérique Latine tenant des cours, séminaires, conférences, rencontres, symposiums et — en 1967 — le premier Congrès Latino-Américain de Thérapie musicale auquel ont pris part des invités tels que : Mme Juliette Alvin de Grande-Bretagne, le Professeur Edgar Willems de Belgique et beaucoup d'autres venant du Vénézuéla, Pérou, Brésil, Chili et Uruguay ainsi que les spécialistes de notre pays.

La création du métier de Thérapie Musicale au niveau universitaire, fonctionnant à l'Université de Salvador qui prépare ceux qui se destinent à ce travail.

Réponse à la question E.

La Société Argentine d'Education Musicale.

Section Argentine de l'I.S.M.E. créée en 1964.

L'Association des Educateurs de Musique.

Le Conseil de la Musique de l'U.N.E.S.C.O.

L'Association des professeurs de Musique et de tout ce qui s'apparente à elle.

L'Association Argentine de Thérapie Musicale. (Des éducateurs de musique collaborent à cette société).

Réponse à la question F.

Il existe un grand nombre de professeurs de musique issus des Conservatoires Nationaux, Municipaux, Provinciaux, officiels ou privés, dans le pays tout entier, ainsi que ceux issus des Ecoles Supérieures de Musique dans les Universités Nationales de La Plata, Santa Fé, Rosario, Mendoza, Tucuman, Cordoba, etc...

Une évolution favorable est évidente dans la préparation de ces professeurs ce qui a augmenté la qualité et l'efficacité de l'éducation musicale à tous les niveaux et permet une attitude optimiste envers un avenir immédiat.

Il y a un besoin urgent de centres d'entraînement pour la danse éducative, les centres existants ne pouvant suffire au nombre de professeurs spécialisés nécessaires. Il est à espérer que les autorités reconnaîtront l'importance de la danse éducative et de leurs centres d'enseignement afin que des diplômes officiels puissent être délivrés à ceux qui s'en font une spécialité d'enseignement, préservant ainsi la qualité de la danse éducative et augmentant son domaine d'activité.

Réponse à la question G.

Il est à souligner que, dans les dix dernières années, un niveau très élevé a été réalisé à ce sujet, devant un intérêt grandissant.

La formation de sociétés professionnelles, l'organisation de conférences, de congrès nationaux et régionaux, l'intervention d'organismes privés qui encouragent et (ou) organisent de telles rencontres et séminaires, tout cela fait preuve d'un intérêt général et de la reconnaissance de l'importance de l'éducation musicale dans la formation de l'individu et de la communauté.

Il est digne d'intérêt qu'il y ait un nombre grandissant de groupes d'éducation musicale dans lesquels on pratique les instruments qui en font partie : flûtes à bec, piano et guitare. Ceci est le fait d'enfants, de jeunes et d'adultes, en tenant compte des éléments autochtones du folklore de notre pays, ce qui enrichit ce qui avait déjà été accompli à tous les niveaux de l'éducation musicale.

A noter également, le nombre de jeunes solistes, compositeurs et chefs d'un niveau international, issus d'un solide entraînement professionnel.

Petites annonces

Inst. compos. chant. sans micro. Auteur dram. ayant donné récit. de ses œuv. avec succ. désir. constit. format. de nouvel. musiq. classiq. pour tous : piano, cordes et bois. — Ecrir. : **Henri Chédorge, 43, rue J.-Dulud, 92 - Neuilly-s.S. T. 747.51.83.**

A vendre, piano quart de queue, 1,80 m, KAPS, noir, excellent état, visible à Dijon. — Ecrire : **FAIVRE, 20, rue Pierre-Dupont, 69 - Lyon-1er.**

N° de Commission Paritaire : 28.511

Imprimé en France



SCHOLA CANTORUM

ECOLE SUPERIEURE DE MUSIQUE, DE DANSE ET D'ART DRAMATIQUE

Fondée en 1896 par Vincent d'INDY.
Subventionnée par la Ville de Paris.
Directeur : Jacques CHAILLEY.
Directeur adjoint : André MUSSON.
Secrétaire générale : Francine FRANZ.
Administrateur général : Guy TREAL.
Toutes les classes d'écriture, de chant et d'instrument.

Préparation au C.A.E.M. (1er et 2e degrés)

Cours de mise en ondes :
radio, télévision, disque, cinéma.

Le bénéfice du statut d'étudiant est accordé aux élèves des années d'études préparant aux diplômes supérieurs et au diplôme de virtuosité.

Cours de mise en ondes :
radio, télévision, disque, cinéma.





INSTITUT SECONDAIRE DE LA SCHOLA

- **Enseignement Secondaire mixte à mi-temps :**

  de la quatrième aux classes terminales A et D (y compris A 6 option musique).

  Horaires et programmes de l'enseignement officiel.

- **Enseignements Secondaire et Artistique jumelés :**

  Dans le cadre de la SCHOLA CANTORUM.

Renseignements, inscriptions au secrétariat :
269, rue Saint-Jacques, PARIS (5e) - Tél. : 033-56-74 et 033-15-39

Publicivit - Melun - 437-29-28 Dépot légal 2e trim. 1972 Directeur-Gérant : A. MUSSON